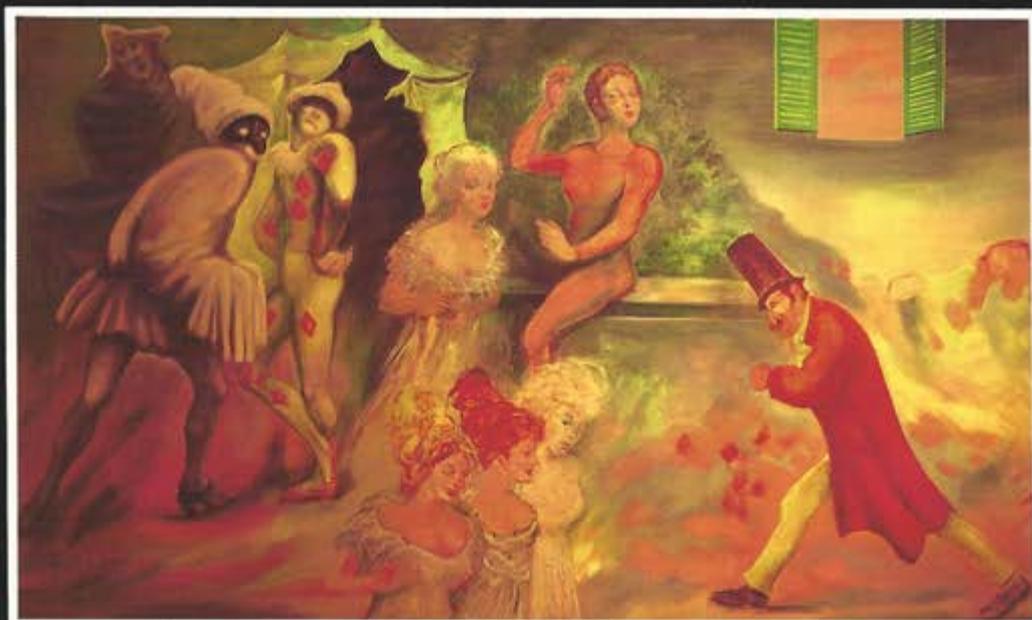


HY HYSTRIO

rivista trimestrale di teatro e spettacolo diretta da Ugo Ronfani



COME DIVENTARE ATTORI

La mappa delle scuole di recitazione e la nuova didattica - Un dilemma: centri di formazione o botteghe produttive? - Interviste a Musati, Palazzi, Meldolesi - Un amaro sfogo di Pamela Villoresi

LE LUMINARIE DEI FESTIVAL

Cento rassegne: teatro o lunapark? - La giovinezza di Taormina, la sfida mitteleuropea di Cividale e la proposta del Barocco - Valle Inclan re di Avignone

TESTI: LA GIRANDOLA di Renato Randazzo

SILONE O LA SPERANZA un atto di Vico Faggi

IL FAUST ARGENTINO di Marco Denevi

LA FESTA DEL TEATRO A MONTEGROTTO

I premi a Mezzogiorno, Sodano, Prosperi e agli attori di domani - Il dibattito sull'anno Goldoni - Il saggio della *D'Amico*

GOETHE-STREHLER, UN PRIMO BILANCIO

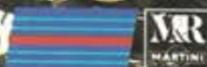
Addio a Max Frisch e a Martha Graham - Decadenza della danza a Milano - Il nuovo Teatro della Corte a Genova - Il convegno di Roma sulla ricerca - I ritorni: Ripellino

Argenti - Battistini - Bisicchia - Borromeo - Caleffi - Calendoli - Cannella - Caveggia - D'Espinosa - Esposito - Facchinelli - Faggi - Finzi - Fontanelli - Galante Garrone - Gentile - Geron - Grossi - Gunnella - Lucchesini - Marrè - Melilli - Minotti - Monaco - Paniccia - Pistillo - Pullini - Quattrini - Rigotti - Ronfani - Rose - Vaccarino

RICORDI



Martini Dry.
Gusto secco da scoprire.



Martini, Martini Racing, M & R
are registered Trade Marks.

MARTINI
EXTRA

HYSTRIO

Editore:

G. Ricordi & C. Spa - Via Berchet, 2 - 20121 Milano - Tel. 02/8881

Direttore:

UGO RONFANI

Consiglio di direzione:

Georges Banu, Fabio Battistini, Teresita Beretta, Giovanni Calendoli, Angela Calicchio, Mimma Guastoni, Paolo Lucchesini, Nuccio Messina, Carla Maria Pensa, Giancarlo Ricci, Luigi Squarzina

Redazione:

Fabio Battistini, Silvia Borromeo, Fabrizio Caleffi, Claudia Cannella, Antonella Esposito, Natalina Fracasso

Design:

Egidio Bonfante

Collaboratori:

Carmelo Alberti, Guido Almansi, Costanza Andreucci Donizetti, Giovanni Antonucci, Cristina Argenti, Antonio Attisani, Luca Barbaresi, Michel Bataillon, Nino Battaglia, Paolo Belli, Marco Bernardi, Odoardo Bertani, Claudio Bigagli, Armando Bion, Andrea Bisicchia, Riccardo Bonacina, Furio Bordon, Eugenio Buonaccorsi, Francesco Calari, Gaetano Caponetto, Dante Cappelletti, Ettore Capriolo, Ivo Chiesa, Maura Chinazzi, Filippo Crispo, Sandro D'Amico, Domenico Danzuso, Gianfranco De Bosio, Rudy De Cadaval, Maura Del Serrà, Lidia D'Espinosa, Renza D'Inca, Federico Doglio, Fabio Doplicher, Keir Elam, Vico Faggi, Paolo Fallai, Siro Ferrone, Gilberto Finzi, Enrico Fiore, Dalia Gaber, Nicoletta Gaida, Franco Garnero, Sandro M. Gasparetti, Armand Gatti, Francesca Gentile, Gastone Geron, Enrico Groppali, Livia Grossi, Osvaldo Guerrieri, Mario Guidotti, Furio Gunnella, Paolo Guzzi, Ginette Herry, Marie José Hoyet, Carlo Infante, Emilio Isgrò, John Francis Lane, Bernard Henri Lévy, Luciana Libero, Giuseppe Liotta, Guido Lopez, Piero Lotito, Mario Lunetta, Mario Luzzi, Michel Maffesoli, Sara Mamone, Gianni Manzella, Giuseppe Marconaro, Anna Luisa Marrè, Milly Martinelli De Monticelli, Antonella Melilli, Rossella Minotti, Giuliana Morandini, Nilo Negri, Walter Pagliaro, Valeria Paniccia, Gabriella Panizza, Carmelo Pistillo, Giorgio Polacco, Magda Poli, Mario Prosperi, Claudia Provedini, Giorgio Pullini, Paolo Puppa, Eliana Quattrini, Gian Piero Ravaggi, Domenico Rigotti, Mari-ka Rossi, Francesco Saba Sardi, Giovanna Sancristoforo, Nathalie Sarraute, Alessandro Serpieri, Gabriella Sobrino, Ubaldo Soddu, Lucia Sollazzo, Giovanni Strigelli, Francesco Tei, Luigi Testaferrata, Renato Tomasino, Sergio Totresani, Roberto Trovato, Elisa Vaccarino, Luca Valentinio, Lucio Villari, Karin Wackers, Ettore Zocaro, Mario Zorzi.

Dall'estero:

Duccio Faggella (New York), Luigi Forni e Maggie Rose (Londra), Roberto Giardina (Bonn), Françoise Lalande (Bruxelles), Giacomo Oreglia (Stoccolma), Robert Gurik (Montréal), Simona Serafini e Alfred Simon (Parigi).

Direzione, Redazione e Pubblicità:

Viale Ranzoni 17 - 20149 Milano - Tel. 02/48700557 - Fax (02) 48700557

Iscrizione al Tribunale di Milano (Ufficio Stampa), n. 106 del 26 febbraio 1990

Fotocomposizione, Fitolito e Stampa:

Promodis Italia Editrice

Distribuzione:

Joo - Via Galeazzo Alessi 2 - 20123 Milano - Tel. 02/8377102

Abbonamenti:

G. Ricordi & C. Spa, Direzione Commerciale Editoriale - Via Salomone, 77 - 20138 Milano - Tel. 02/5082287

Un numero L. 12.000 - Abbon. Italia L. 40.000 - Estero L. 50.000 Versamenti su c.c.p. 00316208.

Manoscritti e fotografie originali anche se non pubblicati non si restituiscono - La riproduzione di testi e documenti dev'essere concordata.

EDITORIALE - Il vecchio e il nuovo

2

LE LUMINARIE DEI FESTIVAL - Vero teatro o lunapark? Scegliendo fra i cento fiori - Valle Inclan re di Avignone - Versi per Altomonte - Lavia presenta Taormina Teatro: largo ai giovani delle Accademie - Festival del Barocco: parlano Calabrese, Giglio, Lezzi - Tanto Mozart alle Ville Vesuviane - Mittelfest: cinque Paesi per l'Europa - Pasolini a Teatrhorizzonti di Urbino - Contaminazioni linguistiche a Pergine - Cervia: burattini e figure venuti dal mare - A Capo d'Orlando la drammaturgia contemporanea - Mishima-Bergman al Festival di Parma - *Contributi di Fabio Battistini, Andrea Bisicchia, Silvia Borromeo, Claudia Cannella, Gilberto Finzi, Furio Gunnella, Rossella Minotti, Andrea Porcheddu, Ugo Ronfani*

3

L'INTERVISTA - Giorgio Gaber: Siamo tutti un po' immaturi ed io mi arrabbio un po' meno - *Silvia Borromeo*

21

HUMOUR - Foyer - *Fabrizio Caleffi*

23

LA FESTA DEL TEATRO - Cronaca della terza edizione del Premio Montegrotto-Europa - I premi a Vittorio Mezzogiorno, Giampaolo Sodano, Giorgio Prosperi e ai vincitori del Premio alla Vocazione: le motivazioni della giuria - I commenti e i giudizi di chi c'era - La mostra di Goldoni dà il via al Bicentenario - Nel mondo della luna con gli allievi della *D'Amico* - Il goal di Monsieur Ballon - Sodano: *Palcoscenico* continua - *A cura di Silvia Borromeo, Fabrizio Caleffi, Claudia Cannella, Antonella Esposito, Francesca Gentile, Gastone Geron, Anna Luisa Marrè, Riccardo Monaco, Valeria Paniccia*

25

PREMI - Riparte *Teatro e Scienza* a Manerba del Garda - *Furio Gunnella*

41

CRONACHE - Genova ricorda Aldo Trionfo - Il convegno romano dell'Associazione Critici sulla ricerca - *Eliana Quattrini, Ugo Ronfani*

43

L'Italia dei teatri: lettera da Livorno - *Giorgio Fontanelli*

116

EXIT - Max Frisch, un esistenzialista lucido di passioni radicali - *Giovanni Calendoli*

45

I MAESTRI - Il *Faust* di Strehler: una catarsi umanistica - Come la critica lo giudica - *Ugo Ronfani*

46

DOSSIER SCUOLE - Centri di formazione o botteghe produttive? - Se vuoi fare l'attrice emigra a Parigi... - La mappa della formazione degli attori di domani - Il convegno sulla didattica al *Piccolo* - Intervista a Musati direttore della *D'Amico* - L'esperienza francese nel Teatro Scuola - Incontro con Renato Palazzi della *Civica Paolo Grassi* - L'esperienza del Dams nel giudizio di Meldolesi - In una ex-fabbrica il Centro Teatro Attivo - Finalmente una sede per la Comuna Baires - La scuola milanese dell'americano Richard Gordon - Memoria affettiva e metodo Strasberg - Il modello di Milano per il Teatro nella scuola - *Fabio Battistini, Silvia Borromeo, Giovanni Calendoli, Claudia Cannella, Lidia D'Espinosa, Claudio Facchinelli, Alessandra Galante Garrone, Francesca Gentile, Livia Grossi, Furio Gunnella, Carmelo Pistillo, Maggie Rose, Pamela Villoresi*

51

TESTI - Un *Faust* in versione argentina - Marco Denevi

48

LA GIRANDOLA, commedia metafisica in tre atti di *Renato Randazzo* - Presentazione di *Andrea Bisicchia*, disegni di *Efimov*

70

SILONE O LA SPERANZA, un atto di Vico Faggi, con una motivazione dell'autore

84

DANZA - Delusione a Milano - Nureyev in *Morte a Venezia* - Addio a Martha Graham l'immortale - *Domenico Rigotti, Elisa Vaccarino*

90

LA SOCIETÀ TEATRALE - Genova ha un nuovo teatro: intervista a Ivo Chiesa - *Cristina Argenti*

93

CRITICHE - La serata «del disonore» di Haber - Compleanno postumo per Kantor - La *Locandiera* della Malfatti e di Squarzina - *La trilogia della villeggiatura* a Louvain-la-Neuve e le altre recensioni della stagione - *C. Argenti, F. Battistini, C. Cannella, M. Caveggia, V. Faggi, G. Geron, P. Lucchesini, A.L. Marrè, A. Melilli, V. Paniccia, G. Pullini, U. Ronfani*

95

BIBLIOTECA - Editoria teatrale: la Costa & Nolan - *Eliana Quattrini*

112

I RITORNI - Le recensioni e la poesia di Angelo Ripellino - *Paolo Petroni*

114

IN COPERTINA - Il Teatro, affresco di *Aligi Sassu* (1962)

IL VECCHIO E IL NUOVO

Sembra da escludere che il ministro dello Spettacolo, quando pronuncerà l'ormai tradizionale discorso in occasione della Festa del Teatro di Taormina, riproponga il tema della Legge per la Prosa. Che cosa potrebbe aggiungere, di nuovo? Che la Legge è utile e necessaria? Che personalmente la auspica? Che la disattenzione del parlamento viene in aiuto al «disordine costituito» installatosi anche sulla scena italiana?

Cose note. Si può dunque scommettere che, stando così le cose, il ministro preferirà prendere in considerazione, pragmaticamente, lo stato del teatro, rifacendosi all'analisi emersa dal convegno di Milano del marzo scorso, e ricordare alcuni appuntamenti che coinvolgono il settore, dal riassetto statutario degli Stabili alle celebrazioni per il Bicentenario goldoniano del '93.

C'è da supporre, anche, che l'altrettanto tradizionale presentazione, a Taormina, della nuova stagione di Prosa non ci riserverà emozioni o sorprese.

Siamo facili profeti prevedendo ad esempio che continuerà l'inflazione degli spettacoli ripresi per la seconda o la terza stagione nonostante il loro fallimento artistico e spesso economico. Inquinamento del sistema distributivo, giri protetti, investimenti inversamente proporzionali alla qualità, abuso di nomi altisonanti a mascherare la povertà progettuale, rassegnazione della critica: le cause del fenomeno sono individuate. Ad esse si aggiunge l'inerzia del pubblico degli abbonamenti: pubblico che costituisce il nerbo economico delle imprese teatrali di cui queste — diceva Ivo Chiesa la volta scorsa — non possono fare a meno. Ma pubblico che — il giudizio è di Luca Ronconi — non è né illuminato né innocente; sicché bisognerà pure parlare della sua formazione e del suo rinnovamento. Intanto, e per restare sul concreto, occorrerà che chi crede nel teatro, non soltanto nel borderò, si impegni in tutte le sedi utili per elevare la qualità dei repertori.

Sarebbe già un passo avanti l'offerta agli abbonati di cartelloni basati non soltanto su spettacoli commercialmente forti, ma anche su eventi di rilevanza artistica. I *surplus* del teatro commerciale potrebbero andare a sorreggere finanziariamente

altri cartelloni meno provvisti di elementi di richiamo, con risultati di riequilibrio generale. E bisognerà che sia incentivato il lavoro di propaganda e di promozione del teatro da parte degli organismi sia pubblici che privati, dei circuiti, degli enti locali.

Puntare sui nomi di richiamo è quasi inevitabile in un contesto caratterizzato dalla spettacolarizzazione sistematica, mutuata dalla televisione, dell'evento teatrale. Ma non si può arrivare — dicevamo — agli eccessi di spettacoli costruiti intorno al mattatore o alla diva con contorno di *non-recitanti*. Un tempo il teatro poteva essere anche questo, oggi non più.

Oltre a tutto, preme sulla scena italiana una nuova generazione di attori e di registi ingiustamente emarginati (non facciamo della demagogia giovanilistica, constatiamo), mentre le scuole di recitazione — alle quali dedichiamo un *dossier* su questo numero — sono investite dalle spinte di giovani che intendono avviarsi con serietà al mestiere del palcoscenico.

Taormina Arte ha assegnato quest'anno alle scuole di recitazione il compito di rivisitare la commedia italiana del Cinquecento; a Montegrotto Terme i candidati al premio alla Vocazione e gli allievi della D'Amico alle prese con Goldoni hanno rivelato le riserve di energie su cui potrà contare il teatro di domani. Intanto la generazione dei trenta-quarantenni cerca, faticosamente ma con tenacia, di rivitalizzare la stanca scena dei festival d'estate contrapponendo a rassegne abitudinarie o decrepite iniziative di incisiva intelligenza progettuale, come il Mittelfest di Cividale o il Festival del Barocco. Intanto a Rovereto è allo studio una rassegna esclusivamente riservata all'autore italiano contemporaneo e a Capo d'Orlando, in Sicilia, si organizza un convegno sulla nuova drammaturgia metropolitana. Mentre, se non andiamo errati, il convegno promosso a Roma dall'ANCT si è concluso con la constatazione che è finita, per la sperimentazione, l'epoca dell'intruppamento ideologico (su cui molti hanno speculato), e che la vera ricerca va ormai iscritta nell'impegno individuale.

Sono questi, Legge o no, i segni della giovinezza del teatro.



QUASI CENTO LE RASSEGNE MA MOLTE INUTILI

LUMINARIE D'ESTATE: VERO TEATRO O LUNAPARK?

Un festival autentico dovrebbe reggere su un progetto culturale, proporsi come laboratorio di ricerca e di verifica, elaborare proposte per il futuro - Prevalgono invece le vetrine dell'effimero e alla nozione di festa collettiva si va sostituendo quella di appuntamento abitudinario gestito dal mercato - Non mancano per fortuna le eccezioni; sia lo spettatore avvertito a distinguere ciò che ha valore da ciò che è soltanto apparenza.

FURIO GUNNELLA

Festival d'estate: sono tanti, vicini al centinaio se si contano tutti, certamente troppi se si applica un criterio di qualità nell'inventarli. Un Festival degno di questo nome dovrebbe reggere su un progetto culturale, proporsi come un laboratorio e una verifica di proposte da immettere poi nel teatro normale, e garantire buoni livelli produttivi. Moltissime rassegne, invece, sono vetrine dell'effimero, pretesti pseudoculturali per arredare la stagione turistica o anche, purtroppo, velleitarie iniziative di sindaci, assessori, organismi teatrali appoggiati da forze politiche a prescindere dalla loro credibilità artistica.

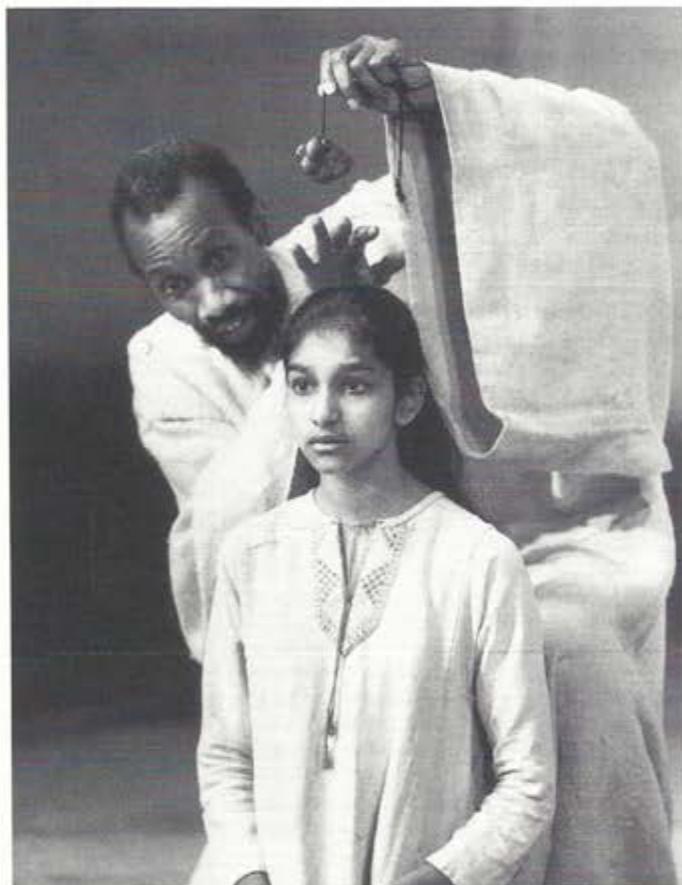
Tutto questo non per ripetere il discorso che per il quarto anno consecutivo *Hystrio* fa sulla necessità, anzi sull'urgenza, di mettere un po' d'ordine anche nel Teatro d'estate, affinché i «cento fiori» dei Festival non diventino un campo di graminia, e si evitino gli sprechi.

Come si è osservato criticamente al convegno di Milano dell'11 marzo su *Teatro, governo e autogoverno*, la nozione originaria di Festival, dalla stessa radice della parola *festa* (come la intendeva Jean Vilar ai tempi d'oro di Avignone), si è perduta, salvo eccezioni, in quella meno stimolante di *appuntamento ripetuto, abitudinario*, dove la «voglia di stare insieme» e le emozioni sono meno forti. Il mercato teatrale, insomma, prolunga il suo *business* anche d'estate, con le sue leggi e le sue regole avare di rischi e di sorprese. *Si vende sempre più, si mostra sempre meno*. E questo non è — se può consolarci — un fenomeno soltanto italiano.

Di qui ad affermare che il Festival come istituzione è entrato in crisi, e brancola in un vuoto di idee, perché non sceglie più e non fa opinione, non aggrega più come un tempo (si pensi a Spoleto) vere energie creative, non c'era che un passo che il convegno di Milano ha varcato.

Non è il caso, forse, di essere pessimisti fino in fondo, anche se è innegabile che la cultura dei Festival si riflette sempre meno sulla cultura teatrale che dovrebbe nutrire — ma non nutre — le normali stagioni di Prosa. Non è il caso, si diceva, di essere pessimisti fino in fondo, visto che le luminarie del Teatro d'estate già stanno accendendosi, e questo assetto da lunapark è sempre meglio del buio di notti senza teatro, senza musica e senza danza.

Ma il discorso di una politica dei Festival, da affrontare in una riforma generale del modo di fare Teatro in Italia (se una volontà riformatrice riuscirà a prevalere, cosa di cui è lecito dubitare), certamente è ormai all'ordine del giorno.



En attendant, cerchiamo di orientarci nel gran polverone di un Teatro «che mai ristà», anche nelle settimane della canicola. Ecco alcune informazioni su alcune rassegne. Non una mappa completa, perché a questo provvedono le informazioni delle aziende turistiche, ma alcuni punti di riferimento, con alcuni indugi su manifestazioni particolari. Per il resto, che lo spettatore sappia scegliere. Le vacanze intelligenti sono anche questa capacità di informarsi e di distinguere ciò che vale da ciò che è apparenza. □

Nella foto, un momento della «Tempesta» nella messinscena di Peter Brook.



CHE COSA RIBOLLE NEL CALDERONE DEL TEATRO D'ESTATE

SCEGLIENDO FRA I CENTO FIORI DEI FESTIVAL

MITTELFEST - Dal 19 al 29 luglio si terrà a Cividale del Friuli la prima edizione del Festival di Teatro Mitteleuropeo. L'antico ducato longobardo presenterà due opere inedite rispettivamente del presidente della Repubblica ungherese Arpad Goencz (*Medea*) e di quello cecoslovacco Vaclav Havel, con *Garden party*. I Magazzini porteranno, in un unico spettacolo della durata di nove ore, il viaggio dantesco della *Divina Commedia*, affrontata con la mediazione di Sanguineti, Luzi e Giudici. Anticipando sulle manifestazioni goldoniane previste per il Bicentenario del '93, il glorioso *Arlecchino* del Piccolo Teatro con Soleri, attorniato dai giovani attori della Scuola diretta da Strehler. Oltre al balletto saranno presenti spettacoli di marionette (di Podrecca, del Teatro di Bratislava e del Teatro di Stato ungherese).

La manifestazione — che coinvolge Italia, Austria, Cecoslovacchia, Jugoslavia e Ungheria — ha come direttore artistico Giorgio Pressburger.

PANATENE E POMPEIANE - Le Panatenee inaugurano contemporaneamente a Pompei e ad Agrigento il 25 agosto e proseguono fino al 15 settembre, assente quest'anno la prosa. Nella cavea lignea allestita ai piedi della Valle dei Templi la compagnia di Martha Graham, in omaggio alla danzatrice recentemente scomparsa, presenterà in prima europea *Hérodiade* dal poema di Mallarmé con musiche di Paul Hindemith, mentre al teatro antico di Pompei Lu Jia dirigerà l'Orchestra internazionale italiana in un programma per violino e orchestra di Bach e l'*Eroica* di Beethoven. Per la prima volta all'aperto si esibirà il pianista russo Sviatoslav Richter in un programma dedicato a Bach. Il tema di San Giovanni Battista sarà riproposto nella *Salomé* di Strauss (in forma di concerto), protagonista Josephine Barstow; toccherà a Sinopoli chiudere al Teatro Grande di Pompei con un concerto in via di definizione.

SPOLETO - Il trentaquattresimo Festival di Spoleto si apre all'insegna dell'ottantesimo compleanno di Menotti, inaugurato dall'opera *Goya*, di Menotti stesso in prima europea. Poi, per l'omaggio a Mozart, la ripresa delle *Nozze di Figaro*, la prima opera di Mozart musicata a 11 anni (*Apollo e Hyacinthus*) e la nuovissima coreografia di Roland Petit, *Mozart e la danza*, con Les Ballets de Monte-Carlo. Per la prosa (sacrificata) *L'opera da tre soldi* messa in scena da Günter Krämer con il Schauspieltheater di Köln e l'orchestra di Spoleto Festival che eseguirà in diretta le musiche di Kurt Weill. Pamela Villore-



Valle Inclan re di Avignone

I cartelloni dei tre più importanti Festival francesi sono stati presentati a Milano insieme. Ad Avignone (9 luglio - 2 agosto) si comincia con le commedie barbare del grande spagnolo Ramón del Valle Inclán, messe in scena in due giornate da George Lavelli nella corte d'onore del palazzo dei Papi. Seguono, nel foltissimo programma, *La tempesta* di Shakespeare, regia di Peter Brook, un tritico di Heiner Müller (in parte già noto in Italia) con la messinscena di Jean Jourdeuil, François Peyret e la collaborazione dell'autore, *Il sogno* di Strindberg, la riproposta di Arthur Adamov (*Se tornasse l'estate*), il nuovo spettacolo di Bartabas con la *troupe* di Zingaro, la seconda parte dei *Discorsi degli animali* di Valère Novarina, un omaggio a Jean Vilar nel ventesimo della scomparsa, una retrospettiva in ricordo di Delphine Seyrig, la misteriosa protagonista dell'*Année dernière a Marienbad* di Resnais. Previsto un volume dedicato ad Antoine Vitez e alla sua non dimenticata messa in scena di *Le soulier de satin* di Claudel.

La rassegna di Aix-en-Provence, da oltre quarant'anni specializzata in musica classica e lirica, prevede da luglio ad agosto quattro produzioni oltre a concerti e recital: Mozart è presente con *Le nozze di Figaro* e *Il dovere del primo comandamento*, una composizione lirica giovanile per la prima volta data in Francia; seguono *Castore e Polluce* di Jean Philippe Rameau e *Il sogno di una notte di mezza estate* di Britten.

Per il Festival parigino Paris Quartier d'été, diretto alla seconda edizione da Patrice Martinet e che si svolgerà dal 15 luglio al 15 agosto, ci saranno l'*Arlecchino* di Strehler, le marionette dei Colla, i pupi siciliani del Cuticchio, il Teatro Nazionale rumeno con *Medea*, *Le Troiane* ed *Elettra*, regia di Andrej Serban e fra le tante produzioni *La fame* di Knut Hamsun presentata all'aperto dalla Comédie Française, regia di Muriel Mayette, *Atlas* di Meredith Monk e l'*Ubu roi* di Schuster-Bay. □

si e Massimo Popolizio con la regia di Marco Sciaccaluga saranno poi gli interpreti di *Il piacere di dirsi addio* e *Il pane di casa* di Jules Renard, cui seguiranno una nuova edizione di *La nostra anima* nell'adattamento e regia di Egisto Marcucci (interprete Valeria Moriconi) e una *performance* di Ottavia Pic-

colo in tre brevi atti unici di Bertolt Brecht, Dorothy Parker e Natalia Ginzburg. E poi *Aida*, *La serenata di Pierrot* e *Lo spirito folletto* con le marionette di Carlo Colla e figli. Proseguiranno gli incontri con «I testimoni del nostro tempo», mentre nella sezione mostre sono previste l'antologica di Antonio



Mancini e una grande esposizione dedicata a Mario Ceroli.

POLVERIGI - La quattordicesima edizione del Festival Inteatro di Polverigi, quest'anno spostata a settembre, si propone di offrire un panorama della ricerca artistica più attuale, con l'intento di provocare un dibattito sulle scelte e le preferenze, intendendo così riconfermare la propria identità di luogo di ricerca e di confronto.

Accanto alla selezione internazionale di opere prime di giovani creatori della scena europea saranno ospitati alcuni spettacoli di produzione nazionale, tra cui gli ultimi lavori di Giorgio Barberio Corsetti e del Teatro della Valdoca.

MONTALCINO - Il Festival ha preso il via il 24 maggio nel seicentesco restaurato Teatro degli Astrusi, con Maddalena Crippa che ha inaugurato le serate d'attore con una novità di Luigi Spagnoli dal titolo *La lavatrice*. Seguiranno *Eh?* di Yves Lebreton, *Soirée Satie* con Paolo Poli, Renato De Carmine con brani scelti dalla Divina Commedia, Elisabetta Pozzi in *Max Gericke* e un recital di Lina Sastri. Alberto Lionello ha scelto per il suo ritorno al teatro, dopo la lunga malattia che l'ha colpito, il monologo *Violenze* di Teresa Pomodoro, che appunto presenta un uomo in dialisi il quale dialoga con la macchina che lo tiene in vita. Il Festival, alla sua settima edizione, intende quest'anno offrire un confronto di nuove esperienze coinvolgendo l'Accademia d'Arte drammatica di Roma, l'Atelier della Costa Ovest diretto da Massimo Castri e il Teatro di Pisa. Peter Stein, Massimo Castri e lo studioso Luigi Allegrì sono intervenuti al convegno d'apertura intitolato «Abitare il teatro: teatri recuperati e progettualità artistiche».

ESTATE TEATRALE VERONESE - Per il consueto appuntamento a Verona, che si inaugura il 4 luglio con la *Tempesta* di Brook al Giardino Giusti, Jérôme Savary presenta *La dodicesima notte* di Shakespeare con Ot-

tavia Piccolo nella parte di Viola, al Teatro Romano, cui fanno seguito *L'impresario delle Smirne* di Goldoni, messo in scena da Mario Missiroli, e *I dialoghi del Ruzante* con la regia di Marco Bernardi, prodotto dallo Stabile di Bolzano.

ESTATE FIESOLANA - Sotto il segno di Mozart il consueto appuntamento a Fiesole: dal *Requiem*, presente anche nella produzione della compagnia svedese Malmö Balletten alla trilogia Mozart-Da Ponte (*Così fan tutte*, *Le nozze di Figaro* e *Don Giovanni*). Per la musica ancora una serata dedicata ai contemporanei di Mozart, Sammartini e Paisiello, i *Carmine Burana* di Carl Orff e *Les Noces* di Stravinskij. Oltre al balletto *Pinocchio* (musiche di Maras, libretto di Fabrizio Monteverde per il Balletto di Toscana) il tema di quest'anno per la prosa verterà su «i classici e la contemporaneità» con il *Riccardo III* nella riscrittura di Mario Luzi (regia di Glauco Mauri), *Emma, il ridicolo della vita* di Ugo Chiti (anche regista) e per i giovani *Le supplici* di Eschilo e *Le nuvole* di Aristofane.

VILLE VESUVIANE - Dal 5 al 26 luglio, inaugurazione con una *Maratona per Mozart*. In cartellone *Lo sciaraballo della meraviglia di Rocca*, con Pietro De Vico e Angela Pagano, regia di Marco Gagliardo, un *Miravau* con Leopoldo Mastelloni (*La finta serva*, regia di Luca De Fusco), e ancora *L'impresario delle Smirne* con Mariano Rigillo, regia Missiroli; Virginio Gazzolo e Massimo Foschi in *Doppio gioco* di Renato Giordano, che firma anche la regia, e Flavio Bucci nel *Borghese gentiluomo* di Molière diretto da Armando Pugliese.

LA VERSILIANA - Fra gli altri spettacoli di prosa *L'avaro* di Molière con Giulio Bosetti, *Tutto per bene* con Glauco Mauri, diretto da Guido De Monticelli, *La dodicesima notte* di Savary-Shakespeare, *La locandiera* con Manuela Kustermann diretta da Giancarlo Nanni e, in chiusura, dal 13 al 20 agosto, il Balletto nazionale di Cuba, Giorgio Gaber e un gala di Danza con Sandro Massimini.

CHIERI - Tre spettacoli dal Sudamerica (Cuba, Costarica e Colombia) insieme ad un convegno «Europa, Spagna e Latino-America», mentre prosegue la sezione dedicata a spettacoli europei con la partecipazione di Austria, Inghilterra, Francia, Ungheria e Unione Sovietica, corredati da un convegno sull'opera di Kantor. Con il proseguimento del progetto dedicato al confronto fra architetti e filosofi, i consueti spettacoli di piazza.

MONTEPULCIANO - Al XVI Cantiere d'arte internazionale di Montepulciano, dal 20 luglio al 4 agosto, apertura con *Labirinto*, mimodramma per attori e danzatori di Henze, *Nina, la pazza per amore* di Paisiello, con la Filarmonica di Berlino e la regia di Mauro Conti e *Greco*, opera in due atti di Turnage e Moore dalla commedia di Steve Berkoff; poi spettacoli di burattini e concerti.

VOLTERRA TEATRO '91 - Dal 5 al 14 luglio, *I cosiddetti occhi di Karlheinz Ohl* con la regia di Gerald Thomas, il ritorno di Thierry Salmon impegnato nella prima parte del



Viaggio in Russia, adattamento di Renata Molinari da Dostoevskij, un laboratorio sull'improvvisazione ispirato a Cechov diretto da Anatolij Vassiliev e Vassili Skorik del Teatro Studio di Mosca. Ancora, uno spettacolo diretto da Armando Punto e realizzato con i detenuti del carcere di Volterra (*O' journo e San Michele* di Elio Porta), *Erano 25 uomini* di Markos Plinio, regia di François Kahn, e un *Progetto Pasolini* diretto da Antonio Neiwiller.

SANTARCANGELO - Continua il progetto triennale di Remondi e Caporossi, mentre per i giovani è stato previsto uno «Spazio Proposta» per offrire l'opportunità di confrontarsi. Fra i tanti spettacoli, Ruzante per i Tam Teatro, *Liliom* per il Teatro Kismet, Céline per Valemir Teatro, l'intelligente riproposta di Rosvita, la monaca del X secolo per Le Albe e ancora gruppi polacchi, palestinesi e, solo a Santarcangelo, l'Opera del Tibet.

TE-MA - La Commedia dell'Arte fra l'attore e il burattino è stato il tema della prima edizione del Festival di Reggio Emilia. Si è riletta la storia del teatro attraverso le maschere, dagli Zanni a Pulcinella, Punch e Pantalone. Dal 7 al 9 giugno, intorno ad Antonio Fava del Teatro del Vicolo interprete di *Le tremende bravure del capitano Bellerofonte Scarambardone da Rocca di Ferro*, i burattini del Teatro del Drago di Otello Sarzi, la famiglia vicentina dei Carrara (*La buffa la beffa del beffardo beffato*), il Dan Bishop (Gran Bretagna), Peter Washinski (Germania), Alain Le Bon Circ'Ubu (Francia) e un mercatino artistico di maschere, burattini e marionette.

MUGGIA - Aria di rinnovamento al XIV festival di Muggia (Trieste), che vuol farsi portavoce della situazione del Teatro Ragazzi in Europa. È previsto anche un convegno internazionale sul tema al quale dovrebbero partecipare anche Giorgio Strehler, Dario Fo, Victoria Chaplin e Lindsay Kemp.

LA NOTTE DEI POETI - Il festival al Teatro Romano di Nora si apre il 4 luglio con *Le*



VERSI PER UN FESTIVAL IN CALABRIA

ALTOMONTE, LA LUNA, UNA SERA...

GILBERTO FINZI

Si arriva ad Altomonte una sera, una vita, da una crociera di luna, mezza o intera, si naviga lentamente sul filo di un teatro inventato, una storia recente, e nel vertice di un triangolo isoscele ecco noi, l'idea di una trama, la vicenda d'amore, i fantasmi del Sud, il Medioevo di paura e d'uccisione, la tortura del cibo e dell'acqua,

la Torre Normanna che ha mille anni, qui ferma, rifatta,

dall'altra parte della vallata, di fronte al cui pensiero leopardiano Barbieri si leva, mitico fonte di antichi e recenti mangiari -

Sull'alto luogo dei Sangineti, a luna diritta su una piazza da infinito o da infinita infinità — senza spazio —

la piccola chiesa dal rosone immenso lancia dall'altare di Tino da Camaino il grido (o l'idea) della non-vita: nel sarcofago appeso a metà abside riposa con Macbeth il sonno, qui giace il senso e il tempo della miglior voglia: di noi, di chi ci vede, di chi ci governa, e pensa a tutto, alla prosa, al ballo, al canto e alla fugacità...

Posso, potrei, dopo tutto, parlare o mettere in versi un Festival in rosso e in blu, visitato in un teatro-fiaba, sul cuore della Calabria, tra montagne finte e un sentire tragico e buffo? con una miracolosa, una vana domanda? oppure con un breve filo di lana? □

Gilberto Finzi si è recato ad Altomonte (CS) per il 3° Festival Mediterraneo dei Due Mari. La cittadina nel cuore delle montagne del Cosentino colpisce per i monumenti di un Medioevo conservato e restaurato con amore e intelligenza: poco prima del festival è stata riaperta dopo i lavori di ristrutturazione la Torre Normanna (XI secolo), con una mostra di quadri e sculture di Alessio Paternesi. In questo ambiente di suggestione storica il teatro di recente costruzione, all'aperto e a gradoni come un antico anfiteatro greco, ospita ormai da tre anni un festival che alterna prosa e musica, classico e moderno, compagnie e «solisti»: quest'anno, dal *Teatro Lirico* di Bulgaria ad *Anfitrione* con Rigillo e la Pitagora, dal famoso pianista György Sándor a Roberto Murolo, dal *Bugiardo* goldoniano con Eros Pagni al «gran finale» con Gigi Proietti. Anche qualche novità italiana si è affacciata alla ribalta di un festival il cui direttore artistico, Aldo Giuffrè, ha preferito personaggi sicuri e spettacoli già testati altrove: oltre a *Maria dell'Angelo* di Mariela Boggio (con Regina Bianchi), già presentata a Taormina un'altra novità italiana, *La casa di pietra*, di V. Zicarelli. Il festival, voluto e sostenuto dall'on. Belluscio, ha una sua logica e una sua «presenza» nel panorama estivo delle manifestazioni culturali: deve soltanto rafforzarsi e precisare i propri obiettivi anche per una migliore utilizzazione dello scenario naturale in cui si svolge. Come, crediamo, cerca di dimostrare il nostro Gilberto Finzi, meno cronista di teatro che scrittore di storia e di luoghi. □

cantate del fiore e del buffo, concerto per voce recitante, voci cantanti ed orchestra su versi di Vincenzo Cerami, musica di Nicola Piovani con Lello Arena e Norma Martelli.

SCRITTURE DI TEATRO - La rassegna di spettacoli all'aperto a Mantova dal 23 agosto al 14 settembre comprende, fra gli altri, *I cenci* del Teatro Teates, *Fora de mi medesimo* del Tam Teatromusica, *Io Pirandello* performance di Paola Borboni, *La storia di Romeo e Giulietta* del Teatro Settimo, *L'uomo capovolto* di Leo de Berardinis, *Descrizione di una battaglia* di Corsetti e *Coro* di Remondi e Caporossi.

XI FESTIVAL DEL TEATRO ITALIANO - A Fondi, per la sezione novità del teatro italiano contemporaneo Alberto Di Stasio firma la regia di *La macina del mulino* di Alberto Bassetti, Renato Giordano presenta il suo *Gioco a quattro mani*, Antonio Verdone con la regia di Ferruccio Padula, *Burlesque*, Adalberto Rossetti mette in scena *Serena* di Enzo Siciliano e Sandro Giupponi firma testo e regia di *Francesco delle due Sicilie*. Nell'ambito del Festival che si terrà dal

18 luglio al 16 agosto oltre alla proclamazione dei vincitori del Premio «Fondi-La Pastora» per un'opera teatrale inedita, la consegna del Premio Protagonisti dello Spettacolo, la rassegna teatrale competitiva «Dalla prosa alla prosa».

TODIFESTIVAL - Dal 29 agosto all'8 settembre, prosa, musica, balletto e cinema con particolare attenzione ai giovani attori e registi già segnalati dalla critica. Al Festival di Todi, diretto da Silvano Spada è stato assegnato il Premio Europa per la Cultura 1991.

SANMINIATO — Il 17 e 18 luglio presso il centro studi «I Cappuccini» di San Miniato coordinato da Federico Doglio si terrà il «I Convegno sul teatro dello spirito» al quale parteciperanno Luigi Maria Musati, Padre Reginaldo Gregoire, Orazio Costa, Sisto Dalla Palma, Sergio Trasatti, Italo Alighiero Chiusano e Luigi Santucci. Per la 45ma Festa del Teatro in piazza del Duomo Giancarlo Sbragia (anche protagonista) allestirà per la compagnia Zanetti Prosa, con Giuseppe Pambieri e Lia Tanzi, *Il potere e la gloria* di Graham Greene.

INTERCITY - Alla quarta Rassegna internazionale di città in città di Sesto Fiorentino, da metà settembre al 7 ottobre parteciperanno il Teatro Katona con *Ubu re* di Jarry, la Skené Theatre con *A party* di Wrozek, Ivete Bogik con *Originator*, la compagnia di László Rokas in *Sofa*, la compagnia laboratorio Nove in *Internamento* di Peter Nadas, e in *Giochi nel castello* di Molnar. Inoltre una rassegna cinematografica, una mostra fotografica sullo spettacolo a Budapest, *workshop* e dibattiti.

NARNI - Si è svolto dal 16 al 19 maggio la settima edizione del Festival dell'Audiovisuale Scenari dell'Immateriale, diretto da Carlo Infante comprendente un convegno sul «Pensiero di comunicazione», videocreazioni degli anni '90, teleraconti realizzati da Vania Pucci e Giacomo Verde.

EPIDAURIO 1991 - Al Teatro Antico dal 28 giugno al 31 agosto *Gli uccelli*, *Le vespe* e *Le nuvole* di Aristofane messi in scena rispettivamente dal Teatro Moderno con la regia di George Messalas, dalla Compagnia Teatrale di Cipro, regia di Evis Gabriellides, e dal Teatro d'Arte, regia di Georges Lazanis; poi



Filottete e Elettra di Sofocle presentati dal Teatro Nazionale di Grecia, regia di Diogoras Chronopoulos e dall'Anfiteatro diretto da Spyros Evangelatos e il Teatro statale della Grecia del Nord con *Le baccanti* di Euripide, regia di Nikos Charalambous.

STRATFORD-UPON-AVON - La Royal Shakespeare Company dal 23 marzo al 14 settembre propone *La dodicesima notte* (regia Griff Rhys Jones), *Enrico IV* (in due giornate) regia di Adrian Noble, *I due gentiluomini di Verona* (regia di David Thacher), *Romeo e Giulietta*, regia di David Leveaux, *Pene d'amor perdute*, regia di Terry Hands, *Molto rumore per nulla*, regia di Bill Alexander, *Re Lear*, regia di Nicolas Hynter, *La commedia degli errori*, regia di Jan Judge e *Troilo e Cressida*, regia di Sam Mendrs. Insieme ai testi shakesperiani anche alcuni elisabettiani: Ben Jonson (*L'alchimista*, regia di Sam Mendrs), Ford (*Peccato che sia una squaldrina*, regia di David Leveaux), Marlowe (*Edoardo II*, regia di Gerard Murphy).

IBSENFESTIVAL - Il National Theater di Oslo organizza dal 30 agosto al 15 settembre una rassegna internazionale di opere di Ibsen proposte da compagnie provenienti da tutto il mondo.

EUROPALIA 91 - Dal 19 settembre al dicembre '91 alla Fondazione Europalia di Bruxelles è la volta del Portogallo. Mostre, concerti, danza e teatro, e ancora retrospettive cinematografiche sulla cultura e le arti del Portogallo. Per la prosa, *A Comedia de Rubena* di Gil Vicente, regia di Luis Miguel Cintra presentata dal Teatro Cornucopia, *Amour de Perdição* da Camillo Castelo Branco, regia di Ricardo Pais, e *Ode Maritima* di Fernando Pessoa.

DUBLINO '91 - Fra le varie manifestazioni culturali da maggio a giugno si sono avute sette settimane di spettacoli fra i quali *Vlad Dracula the Impaler* di Marin Sorescu, regia di Liam O'Neil, *Sarrasine, a mystery* di Bartlett e Bloomfield da Honoré de Balzac, *The Request Show* di Franz Xavier Kroetz, regia di Ray Yeates oltre al *Bloomsday* (16 giugno) in cui è stato rivissuto il vagabondaggio di mister Bloom nell'*Ulisse* di Joyce. Dal 13 al 23 luglio poi un festival internazionale di marionette.

BECKETTFESTIVAL - Dall'1 al 20 ottobre col supporto di Edward Beckett e del Trinity College si terrà al teatro Gate di Dublino un festival tutto per Beckett.

EXETER - Dal 12 al 29 giugno il consueto festival di musica, teatro, jazz e arte varie.

CAMBRIDGE - Il Festival annuale festeggia quest'anno il genio di Shakespeare; insieme al *Sogno di una notte di mezza estate* di Mendelssohn e *Romeo e Giulietta* di Berlioz, bande, clown, giocolieri, jazz e folclore.

EDINBURGH FESTIVAL - Dall'11 al 31 agosto si svolgerà come di consueto quello che è considerato il più grande festival arti-



Letture di testi contemporanei della Ricordi a Taormina Arte

Fra gli appuntamenti culturali di Taormina Arte 1991 acquistano rilievo quest'anno, nel settore Teatro, tre letture di testi di altrettanti drammaturghi europei che saranno così proposti all'attenzione degli operatori teatrali e del pubblico.

Le letture si svolgeranno alle ore 19 dei giorni 1, 2, 3 agosto nei Giardini di Palazzo Corvaia, a cura del settore Prosa della Casa editrice G. Ricordi & C. e per esso di Angela Calicchio, responsabile del settore. Curerà la *mise en espace* dei testi il regista Sandro Sequi, presenterà e coordinerà Ugo Ronfani. Fra gli attori, Adriana Innocenti e Piero Nuti.

I testi prescelti sono firmati da grandi autori contemporanei, pubblicati dalla Ricordi & C. Di Julien Green, accademico di Francia, una delle glorie letterarie del secolo, sarà presentata nella traduzione di Ugo Ronfani *Non c'è domani (Demain n'existe pas)*: un dramma appassionante, mai rappresentato in Italia e in Francia, che l'autore di *Sud* scrisse negli anni Cinquanta proprio a Taormina, su commissione di Louis Jouvet, e che riprese e terminò alla fine degli anni Settanta. Personaggi italiani, anzi siciliani, vivono private, intricate vicende nelle ore che precedono il terremoto di Messina del 1908: inutile dunque sottolineare l'interesse dell'operazione, riferito ai luoghi.

Del grande scrittore portoghese José Saramago, candidato al Nobel, ben noto anche in Italia (il suo romanzo *Memoriale del convento* è diventato un'opera, allestita alla Scala) sarà presentato *A Segunda Vida de Francisco de Assis (La seconda vita di Francesco d'Assisi)*, trad. di Giulia Lanciani: opera nella quale si immagina il ritorno in terra di Francesco, determinato a rifondare la regola, e con appassionato, laico fervore si dibatte il tema della nuova povertà, che «non è santa».

Terzo testo presentato, *Tre ragazze vestite d'azzurro*, di Lyudmilla Petrusevskaja, una delle figure di prua della nuova drammaturgia russa sbocciata dalla *glasnost* (traduzione di Claudia Sugliano). In una dacia fuori Mosca tre figure femminili, attorniate da altri personaggi, si sforzano di sognare destini diversi, alle prese con malinconiche realtà esistenziali.

Le letture teatrali di Taormina Arte '91 vogliono essere, per la validità dei testi e l'autorità degli Autori, anche come un momento di riflessione sulla scena contemporanea, e un invito a rinnovarsi nel repertorio rivolto al Teatro italiano. □

stico del mondo. Per quanto riguarda il programma teatrale, la scozzese Ship's Company debutta il 10 agosto con una riduzione dal *Peter Pan* di Barrie, il Teatro Nazionale di Cracovia, il 16 agosto presenta l'interessante *Ubu Re con scene dal Macbeth* da Jarry e Shakespeare e il 23, il Cricot 2 polacco, l'ul-

tima produzione di Kantor (*Oggi è il mio compleanno*). Fra gli altri titoli, *Baal* di Brecht, *La dispute* di Marivaux e una *pièce* ispirata al processo di oscenità tentato alla Penguin Books per aver pubblicato nel 1960 l'edizione integrale di *L'amante di Lady Chatterley*.



A pag. 4, il Palazzo dei Papi ad Avignone. A pag. 5, da sinistra a destra, il Teatro Olimpico di Vicenza e il manifesto del festival di Todi. A pag. 7, il Teatro antico di Taormina in un momento del balletto «La creazione» per la coreografia di Uwe Scholz. In questa pagina, il Teatro romano di Benevento.

STAGIONE ESTIVA DI BORGIO VEREZZI

12, 13, 14 luglio. Prima ed Esclusiva Nazionale
Andrea Jonasson in **SOGNO... MA FORSE AMO**
da Pirandello, Heine, Lessing, Goethe, Brecht. Regia di G. Zampieri.

18, 19, 20, 21 luglio. Prima Nazionale
SOGNO DI UNA NOTTE DI MEZZA ESTATE di W. Shakespeare
trad. di A. Dall'Agia, adattamento e regia di M. Bolognini,
interpreti principali: Ugo Pagliani e Paola Gassman.

23, 24, 25 luglio
L'AVARO di Molière. Regia di G. De Bosio
interpreti principali: Giulio Bosetti e Marina Bonfigli.

2 e 3 agosto. Prima Nazionale
IL GIORNO DELLA CIVETTA di L. Sciascia
adattamento di G. Sbragia, regia di M. Freni, interpreti principali:
Nando Gazzolo e Nino Castelnuovo, musiche di Franco Battiato.

9, 10, 11 agosto
LA DODICESIMA NOTTE di W. Shakespeare, regia di J. Savary
interpreti principali: Ottavia Piccolo e Renato De Carmine.

XXI Premio Nazionale "VERETIUM" per la Prosa, attribuito all'attore o attrice che nella passata stagione si sia distinto per impegno di testo e capacità di interpretazione.

Eventi collaterali - Presentazione del libro *La scena e le stelle: 25 anni di teatro a Borgio Verezzi* curato da Mauro Mancioti, con l'introduzione di Gina Lagorio e la collaborazione di Paolo Emilio Poesio. Convegno-Dibattito su Leonardo Sciascia con giornalisti, studiosi ed uomini politici. Serata "Il sogno in musica" esecuzione musicale de *The Fairy Queen* dal "Sogno di una notte di mezza estate" di Henry Purcell, da parte della Cappella Palatina. Concerto dell'Orchestra del Teatro dell'Opera di Genova. Rassegna Cinematografica "Teatro in Celluloide" con presentazione critica e proiezione di film.

Ufficio Turistico Comunale - BORGIO VEREZZI - Tel. (019) 610412 / 617258
TUTTI I GIORNI ORARIO: 10-12.30 / 16.00-18.30

PREZZI DEI BIGLIETTI: POSTO UNICO INTERO	L. 30.000
POSTO UNICO RIDOTTO	L. 25.000
ABBONAMENTO	L. 145.000

FESTIVAL DI CASTIGLIONCELLO

danza musica teatro

PROGRAMMA MUSICA

8, 11 e 14 luglio - **CONCERTO DA CAMERA**
Orchestra Giovanile Italiana diretta da Angelo Faia

18 luglio - **CONCERTO SINFONICO**
Orchestra Giovanile Italiana diretta da M. Masson
musiche di Bussotti e Strauss

23 luglio - **CONCERTO SINFONICO**
Orchestra Giovanile Italiana diretta da Piero Bellugi

PROGRAMMA DANZA - Direzione artistica Micha von Hoecke

30, 31 luglio - **PLAN K e THE FALL OF ICARUS**
Disaster/Utopia

1, 2 agosto - **BALLET THEATRE L'ENSEMBLE**
due nuove coreografie di Ati Pantigny e Marco Paccagnella

4, 5 agosto - **JOSÉ BESPROSVANY** in **APOLLON LA NUIT**
musiche di Stravinsky e Bartok

e **ADRIANA BORRIELLO** in **CONTRAPPUNTI**

7, 8 agosto - **CARLOTTA SAGNA e PIERRE DROULERS**

10, 11 agosto - **WIM VAN DER KEYBUS** in
LES PORTEUSES DES MAUVAISES NOUVELLES

12, 13 agosto - **MARC VANRUNXT**

data da definire - **BALLETTO DI TOSCANA** in **PINOCCHIO**

21, 22 agosto - **KAZUO OHNO**

24, 25 agosto - **MICHELLE ANNE DE MAY** in
SINFONIA EROICA di Beethoven

28, 29 agosto - **PIERINO E IL LUPO e REGARDE**
Ballet Theatre l'Ensemble-Castiglioncello di Micha von Hoecke

31 agosto, 1 settembre - **UN GALA PER CASTIGLIONCELLO**
a cura di Vittoria Ottolenghi



44^a ESTATE FIESOLANA

1991
giugno • luglio • agosto

MUSICA

Nel segno di Amadeus: *Don Giovanni, Nozze di Figaro*
Così fan tutte, con i cantanti del Progetto Mozart-Da Ponte.

Dirige Claudio Desderi

Il Requiem diretto da Ferdinand Leitner

TEATRO

Classicità e contemporaneità al Teatro Romano: *Curculio* di Plauto
La nuova drammaturgia: *Emma* di Ugo Chiti con Arca Azzurra Teatro

BALLETTO

Maggiodanza in *Herr Salieri* di Fabrizio Monteverde
Pinocchio del Balletto di Toscana / *Ulisse* di Virgilio Sieni

CINEMA

Il Teatro nel Cinema

FIESOLE • FIRENZE • IMPRUNETA • LE COLLINE DEL CHIANTI

INFORMAZIONI: Fiesole, Ente Teatro Romano - Tel. (055) 599983-598659
Firenze, Box Office - Tel. (055) 242361



LAVIA PRESENTA IL CARTELLONE DEL SETTORE PROSA

TAORMINA TEATRO: LARGO AI GIOVANI DELLE SCUOLE

Per tutto agosto allievi delle accademie di arte drammatica animano una rassegna sulla commedia italiana del Cinquecento - Progetti rientrati a causa dei costi, ma Zeffirelli è al Teatro Antico con i Sei personaggi, e sono in programma una novità della Maraini, il Teatrodanza giapponese, la Turandot di Brecht e De Berardinis, Barberio Corsetti, Koss.

FURIO GUNNELLA

Lavia numero tre — non l'attore né il regista, l'organizzatore — ci parla nella sua veste, per il secondo anno, di direttore artistico del settore teatro di Taormina Arte, previsto fra l'1 e il 28 agosto. La sezione cinema è dal 21 al 28 luglio, la sezione musica (tema generale *Opera e mito*) dal 29 agosto al 13 settembre.

HYSTRIO - Lavia, sbaglio o quest'anno lei a Taormina, come regista e attore, riposa? Non vedo neppure il nome di Ronconi, preannunciato in chiusura dell'edizione precedente. Come mai?

LAVIA - (duplice sospiro) Questione di danè, come dite a Milano. Quest'anno il bilancio era una coperta stretta, abbiamo dovuto eliminare uno spettacolo al Teatro Antico e mi è parso giusto dare il buon esempio, così ho rinunciato ai miei *Giganti della montagna*. Quanto a Luca, avevamo discusso intorno ad un paio di progetti, uno più interessante dell'altro; ma Ronconi tutti lo vogliono e intorno a Natale ha dato *forfait*. Anche per lui sarà per un'altra volta.

H. - Sicché il progetto '91 di Taormina Teatro è stato ridimensionato dalla dura realtà?

L. - La cosa importante è che il progetto al quale tenevo di più sia andato in porto. Questo progetto è la rassegna delle scuole di arte drammatica sul tema della grande commedia italiana del Cinquecento. Qui andiamo a gonfie vele, anche se la D'Amico non ha potuto aderire per impegni precedenti. Il nostro Progetto Scuole, che sarà la cura di giovinezza del Festival, si concreta così. Nel verde della Villa Comunale, il 2 e 3 agosto, i giovani dell'Inda di Siracusa, Istituto nazionale per il Dramma antico, con *Gli ingannati*, testo prezioso dell'Accademia degli Intronati di Siena, regia di Sammartano. Il 6 e 7, al Palazzo dei Congressi, la scuola dello Stabile di Genova con *La Fantesca* del Della Porta, regista Anna Laura Messeri. L'8 e 9 agosto, la Paolo Grassi di Milano con *La Calandria* del Bibbiena, regia di Giorgio Marini, e il 10 e 11 l'Accademia di Palmi con *Intrighi d'amore* del Tasso, regista Alvaro Piccardi. Sono ghiottonerie; avremo entusiasmo e sorpresa.



H. - Al Teatro Antico?

L. - Tre avvenimenti: *coup d'envoi* il primo agosto con una compagnia giapponese di Teatrodanza: non immagini il No o il Kabuki, pensi piuttosto ad uno spettacolo con maschere sì, ma funambolico-acrobatico, *Warabi-Za*; e spero di portare a Taormina dall'Asia, l'anno prossimo, il Teatro delle Ombre. Poi, dall'8 all'11, largo al siciliano Pirandello con *I sei personaggi* secondo Zeffirelli, Salerno nel ruolo del padre. E dal 16 al 18 M.O.R.T.E., lo scriva così, puntato, e vuol dire *Movimentos Obsessivos e Redundantes para Tanta Estetica*, spettacolo forte, anzi violento, prevalentemente gestuale, che dovrebbe consentirci di affacciarsi, forse con l'aiuto di Artaud, sulla voragine inesplorata del mondo sudamericano, produzione Dry Opera Company, regista Gerald Thomas.

H. - Questo per il grande palcoscenico di pietra en plein air. Altre?

L. - Alla Villa Comunale, il 12 e il 13, Dacia Maraini con una *pièce costumée*, femminista ovviamente, *Veronica Franco, meretrice e scrittrice*, con la Zamengo e Del Prete, regista Zampieri; nel nuovo Palazzo dei Congressi, il 14 e il 15, la *Turandot* di Brecht prodotta dal Gruppo della Rocca per la regia di Guicciardini. Per il resto, questo Taormina '91 giovane presenterà anche tanto teatro di sperimentazione. Ci sono Barberio Corsetti con *Il giardino delle delizie*, il 2 e 3 agosto al Palazzo dei Congressi, e Leo De Berardinis, dal 22 al 24 sulla stessa scena, con il suo nuovo spettacolo, *L'impero della ghisa*, mentre torna alla Villa Comunale dopo il successo dell'anno scorso, dal 19 al 21, il coreografo Pierpaolo Koss con *Faunus*. E ancora, dal 5 al 7 nello stesso luogo, il gruppo Teatrodanza con una sua versione di *Pasqua* di Strindberg, regista Alessandro Berdini.

H. - I momenti culturali del festival, le manifestazioni di contorno? Cancellati dall'austerità?

L. - No. Avremo alle 7 di sera e ai primi di agosto, nel fresco dei giardini di Palazzo Corbaia, letture di testi di tre grandi autori contemporanei, Julien Green, José Saramago e Lyudmila Petrushevskaja, che sarà il contributo di Milano a Taormina Teatro, attraverso il settore Prosa della Ricordi. Avremo spettacoli di animazione e di burattini per le strade, il tessuto connettivo di una vera festa del teatro insomma.

H. - L'opinione di Lavia sui Festival d'estate, in generale.

L. - Difficile, nel teatro italiano, ragionare in termini di una solida progettualità, come si dovrebbe. Inconvenienti: il provvisorio, l'effimero. Questo vale anche per i Festival. Un vero Festival non è una vetrina, è una cucina di iniziative destinate a prolungarsi, un laboratorio di verifiche. Occorrono perciò strutture organizzative e mezzi finanziari adeguati. Non per strafare, o darsi allo sperpero. Per gestire bene la cosa teatrale. □

Nella foto: Franco Zeffirelli, alla Scala, con Cesare Mazzonis.

TAORMINA ARTE '91 CINEMA TEATRO MUSICA

21 LUGLIO
13 SETTEMBRE



CINEMA

21/28 LUGLIO

Direttore Artistico Enrico Ghezzi

Teatro Antico
Palazzo dei Congressi
21, 28 luglio

XXXVII Rassegna Cinematografica Internazionale di Messina e Taormina IX Settimana del cinema americano

VIDEO

29/31 LUGLIO

Direttore Artistico Valentina Valentini

Villa Comunale
Palazzo dei Congressi
29/31 luglio

VI Rassegna Internazionale del Video d'Autore

TEATRO

1 AGOSTO/24 AGOSTO

Presidente Franz De Biase
Direttore Artistico Gabriele Lavia

Teatro Antico
1 agosto, ore 21.30
Compagnia di Teatro Danza
Giapponese Warabi-za

TSUGARU

FESTA GIAPPONESE
DELLA VITA E DELL'AMORE *
* Esclusiva italiana

Palazzo dei Congressi
2, 3 agosto, ore 21.30

Compagnia Giorgio Barberio
Corsetti - CRT Milano

IL GIARDINO DELLE DELIZIE
Testo e regia di Giorgio Barberio
Corsetti
Prima assoluta

Villa Comunale
2 agosto, ore 21.30
3 agosto, ore 21.00/23.00

Scuola di Teatro dell'INDA
GLI INGANNATI
dell'Accademia degli Intronati di Siena
Regia di Giancarlo Sammartano
Progetto speciale Taormina Arte
Scuole di Teatro

Villa Comunale
5, 6, 7 agosto, ore 21.30

Compagnia Teatrolinaria
PASQUA
di Johan August Strindberg
Regia di Alessandro Berdini
Prima italiana

Palazzo dei Congressi
6, 7 agosto, ore 19.00

Scuola di recitazione
del Teatro Stabile di Genova
LA FANDESCA
di Giovan Battista Della Porta
Regia di Anna Laura Messeri
Progetto speciale Taormina Arte
Scuole di Teatro

San Domenico Palace
Sala dei Congressi
8, 9 agosto, ore 19.00

Scuola d'Arte Drammatica
Paolo Grassi
LA CALANDRIA
di Dovizi da Bibbiena
Regia di Giorgio Marini
Progetto speciale Taormina Arte
Scuole di Teatro

Teatro Antico
8, 9, 10, 11 agosto, ore 21.30

SEI PERSONAGGI
IN CERCA D'AUTORE
di Luigi Pirandello
con Enrico Maria Salerno
e Regina Bianchi
Regia di Franco Zeffirelli
Prima italiana

Palazzo dei Congressi
10, 11 agosto, ore 19.00

Accademia d'Arte Drammatica
Teatro Scuola di Palmi
INTRIGHI D'AMORE
di Torquato Tasso
Regia di Alvaro Piccardi
Progetto speciale Taormina Arte
Scuole di Teatro

Villa Comunale
12, 13 agosto, 21.30

VERONICA FRANCO, MERETRICE
E SCRITTORE
di Dacia Maraini
con Renata Zamengo
e Duilio Del Prete
Regia di Gino Zampieri
Prima assoluta

Palazzo dei Congressi
14, 15 agosto, ore 21.30

Il Gruppo della Rocca
TURANDOT
di Bertolt Brecht
Regia di Roberto Guicciardini
Prima italiana

Teatro Antico
17, 18, 19 agosto, ore 21.30

Dry Opera Company
M.O.R.T.E. Movimientos Obsesivos
y Rotundantes para Tanta Estética
Testo e regia di Gerald Thomas
Prima europea

Villa Comunale
20, 21 agosto, ore 21.30

Compagnia Pier Paolo Koss
FAUNUS
Spettacolo di teatro danza
Coreografia e regia di Pier Paolo Koss
Prima assoluta

Palazzo dei Congressi
22, 23, 24 agosto, ore 21.30

L'IMPERO DELLA GHISA
Testo e regia di Leo De Berardinis
Prima assoluta

MUSICA

29 AGOSTO/13 SETTEMBRE

Presidente Gioacchino Lanza Tomasi
Direttore Musicale Giuseppe Sinopoli

Teatro Antico

29 agosto, ore 21.30

Philharmonia Orchestra
Direttore Giuseppe Sinopoli
Basso Hans Sotin

Richard Wagner
IL CREPUSCOLO DEGLI DEI
Viaggio di Sigfrido sul Reno
Marcia funebre
I MAESTRI CANTORI
Monologo di Hans Sachs
LA VALCHIRIA
Addio di Wotan
Johannes Brahms
SINFONIA n. 1
in do minore op. 68

31 agosto, ore 21.30

Philharmonia Orchestra
Direttore Gennadij Rožděstvenskij
Violino Alexander Rožděstvenskij
Sergej Prokofiev
Suite da ROMEO E GIULIETTA
CONCERTO per violino e orchestra n. 2
in sol minore op. 63
Richard Strauss
AUS ITALIEN

6 settembre, ore 21.30

Philharmonia Orchestra
Direttore Giuseppe Sinopoli
Soprano Sabine Hass
Contralto Hanna Schwarz
Tenore Warren Ellisworth
Basso Hans Sotin
Coristi del Festival di Bayreuth
Ludwig van Beethoven
SINFONIA n. 9 in re minore op. 125

10 settembre, ore 21.30

The Electric Phoenix
Clément Janequin
LE CHANT DES OISEAUX
Ludwig van Beethoven
ALLEGRETTO dalla Sinfonia n. 7
(arr. Runswick)
Giuseppe Verdi
LAUDA ALLA VERGINE
AVE MARIA
Clément Janequin
LA BATAILLE DE MARIIGNAN
THE BEATLES COLLECTION
(arr. Runswick)
Luciano Berio
CRIES OF LONDON

12 settembre, ore 21.30

Philharmonia Orchestra
Direttore Luciano Berio
Viola Aldo Bennici
Otetto vocale The Electric Phoenix
Luciano Berio
VOCI. FOLK SONGS II
per viola e orchestra
SINFONIA per otto voci e orchestra

9, 11, 13 settembre,
ore 20.30

Richard Wagner
LOHENGRIN
Opera romantica in tre atti
Nuovo allestimento
Elsa Luana Devol
Lohengrin Siegfried Jerusalem
König Heinrich Manfred Schenk
Ortrud Uta Prew
Telramund Oskar Hillebrandt
Heerrufer Eike Wilm Schulte
1. Edler Clemens Bleber
2. Edler Helmut Pampuch
3. Edler Robert Riener
4. Edler Heinz Klaus Ecker
Direttore Giuseppe Sinopoli
Scene e regia Wolfgang Wagner
Costumi Reinhard Heinrich
Maestro del Coro Norbert Balatsch
Philharmonia Orchestra
Coristi del Festival di Bayreuth
Produzione esclusiva di Taormina Arte

BIGLIETTI

Cinema	
Platea	Lit. 10.000
Gradinata	Lit. 5.000
Teatro	
Platea numerata	Lit. 30.000
Gradinata	Lit. 12.000
Villa Comunale	Lit. 15.000
Palazzo dei Congressi	Lit. 15.000
Concerti	
Platea numerata:	
centrale	Lit. 40.000
laterale	Lit. 25.000
Gradinata numerata:	
centrale	Lit. 25.000
laterale	Lit. 20.000
Gradinata	Lit. 12.000
Lohengrin	
Platea numerata:	
centrale	Lit. 100.000
laterale	Lit. 70.000
Gradinata numerata:	
centrale	Lit. 70.000
laterale	Lit. 40.000
Gradinata	Lit. 20.000

INFORMAZIONI

Taormina Arte, Via Pirandello 31
98039 Taormina (ME)
Tel. 0942/21142. Fax 23348

PRENOTAZIONI E PREVENTIVA

Taormina. La Duca Viaggi
Via Don Bosco, 39
Tel. 0942/625255. Fax 525256

Messina. Lisciotta Viaggi
Piazza Cairoli, 13/14
Tel. 090/719001. Fax 714111

Catania. La Duca Viaggi
Piazza Europa, 1
Tel. 095/376933. Fax 384983

Per gli spettacoli al Teatro Antico
presso le filiali del Banco di Sicilia

PRENOTAZIONI ALBERGHIERE

CATAHOTELS
Corso Umberto, Palazzo Corvaja
98039 Taormina
Tel. 0942/21147 e 23498
Fax 21147 Telex 980129 CATA I
Numero Verde 1678.82012
(solo per l'Italia)

N.B. Il programma potrà subire modifiche
per cause di forza maggiore



CALABRESE, GIGLIO E LA LEZZI SULL'ORIGINALE RASSEGNA

IL BAROCCO CI CIRCONDA: CE NE RENDIAMO CONTO?

La terza edizione del Festival, pluridisciplinare e itinerante, si svolge a Siracusa, Roma, Genova e Madrid - Eventi musicali, una mostra sul Neobarocco e, per il teatro, Ornifle di Anouilh interpretato da Raf Vallone.

SILVIA BORRAMEO

La terza edizione del Festival del Barocco — che si svolge a Siracusa, Noto, Roma, Genova, Madrid — conferma la vitalità di una rassegna che si distingue dalla congerie delle manifestazioni d'estate per l'originalità e i livelli dei contenuti artistici. Ne parliamo con l'ideatore, Alessandro Giglio, con Anna Lezzi, che cura la parte teatrale, e con Omar Calabrese, che coordina la mostra sul Neobarocco.

HYSTRIO - Il Festival fa riferimento non tanto al Barocco quanto al «Barocco perenne». E si propone come promotore di una «poetica della meraviglia». Vuole chiarire e motivare? Questi enunciati sottintendono il convincimento che siano «barocchi» gli orientamenti delle arti e della cultura del mondo occidentale contemporaneo?

GIGLIO - Sono riscontrabili sorprendenti analogie tra il nostro secolo ed il 1600: analogie storiche ma soprattutto artistiche, culturali e spirituali. L'occultismo, l'astrologia, l'esoterismo, tutte le religioni alternative, non sono forse riconducibili alle grandi eresie del XVII secolo? Così nell'arte, l'ambizione barocca dello «Spettacolo totale», in cui tutte le discipline artistiche venivano impiegate per creare meraviglie e stupore nello spettatore, trova nel nostro secolo il suo corrispondente nel video-clip, espressione propria di questi anni, dove gli impulsi e le sensazioni ci derivano dall'impiego di varie tecniche artistiche differenti tra loro e dall'utilizzo della più moderna tecnologia, ovvero dalle moderne macchine barocche.

H. - Ma qual è, alla luce di quanto sopra, il significato di manifestazioni come la mostra di ispirazione barocca di Versace e l'esposizione sul Neobarocco italiano?

G. - In questa continua scoperta di sorprendenti assonanze con il 1600, scopo del Festival, così come l'ho ideato, è quello di rintracciare in artisti contemporanei, quel *modus pensandi*, quel modo di esprimersi artisticamente, di intendere l'arte e di concepire la creazione artistica, in tutto riconducibile al «pensiero barocco». La Mostra sul Neobarocco, coordinata dal professor Omar Calabrese, e la Mostra Versace Teatro, che raccoglie i più importanti costumi realizzati dallo stilista per lo spettacolo, evidenziano co-



me il gusto barocco sia prepotentemente presente proprio nei nostri anni.

H. - Ci guidi, per cortesia, attraverso la mappa multidisciplinare della rassegna '91, chiarendo le scelte e i possibili collegamenti fra di loro.

G. - Il Festival si muove su tre binari paralleli: 1) un programma neobarocco: quindi la Mostra *Caos e Bellezza - Immagini del Neobarocco*, Versace Teatro, *Buco di Ispezione*, balletto di e con Valeria Magli, etc.; 2) una direttiva barocca, filologicamente intensa, ricca di una serie di concerti con strumenti antichi (solisti aquilani, Filarmonica di Mosca, etc.) e di spettacoli teatrali, tra cui *Amor Barocco*, scene d'amore di autori classici del XVII secolo, per la regia di Mario Ferrero, in collaborazione con l'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica «Silvio D'Amico»; 3) una linea di citazioni coscienti e divertite sul barocco, un *divertissement*, un gioco su te-

mi, miti e soggetti del 1600, come ad esempio *Ornifle* di J. Anouilh.

LEZZI

HYSTRIO - Qual è il pubblico «ideale» cui si rivolge il Festival? Qual è il senso della sua dislocazione in località diversa?

LEZZI - Il nostro pubblico «ideale» è un pubblico colto, raffinato e neobarocco, con una visione aperta e disponibile alle provocazioni artistiche e culturali e con una inclinazione al gioco e al divertimento. La manifestazione si svolge in varie località — Genova, Roma, Siracusa, Madrid — per incontrare innanzi tutto diversi barocchi architettonici e per trasformarsi da festival a punto di riferimento di un certo tipo di cultura ed arte, presente nel territorio e senza una precisa limitazione temporale.

H. - In quale misura, in quali occasioni le nuove tecnologie telematiche ed informatiche concorrono a determinare eventi nel Festival?

L. - La telematica, l'informatica e la più moderna e sofisticata tecnologia elettronica e televisiva, vengono ampiamente utilizzate: muraglie di televisori negli spettacoli di danza, collegamenti telematici sinestetici in collaborazione con il Cnr, per le performances degli artisti neobarocchi, complicatissimi programmi informatici, sono alcune delle macchine barocche da noi usate per destare «meraviglia» nello spettatore.

H. - Le è affidato il settore teatro: quale il programma? In particolare e come si colloca nella logica del Festival l'operazione *Ornifle* di Anouilh, con Raf Vallone?

L. - Due sono le principali iniziative teatrali che il Festival produce: «Amor Barocco», ovvero un collage di scene d'amore di autori vari del XVII secolo, con la regia di Mario Ferrero, con gli allievi, alcuni diplomandi, altri diplomati (quali Alexandra La Capria, Francesco Siciliano e Alberto Rossi), dell'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica Silvio D'Amico. Questo spettacolo è stato pensato e creato dal regista Ferrero appositamente per i palazzi barocchi in cui si svolgerà. E *Ornifle* di J. Anouilh, con Raf Vallone, Elena Croce, Anna Teresa Rossini, Saverio Vallone e Marcella Messina, per la regia di Salvo Bitonti. *Ornifle* si colloca all'interno del-

la programmazione del Festival, in un itinerario, all'interno della manifestazione di citazione e rivisitazione di miti e tematiche barocche. Don Giovanni, mito barocco per eccellenza, in questa commedia viene rivisitato da Anouilh, che lo trasforma in un seduttore parigino del nostro secolo divertendosi a citare e rievocare, tra l'altro, le commedie molieriane.

CALABRESE

HYSTRIO - *Professor Calabrese, al di là della immediata simpatia che le ha suscitato Alessandro Giglio, perché occuparsi di un Festival del Barocco?*

CALABRESE - Per divertimento, innanzitutto. In secondo luogo perché sono anni che descrivo e teorizzo su questo argomento, anche se a livello più istituzionale.

H. - *Perché, secondo lei, un frequentatore di festival o un turista per caso dovrebbe, tra i tantissimi festival estivi, scegliere proprio questo?*

C. - Si potrebbe riesumare l'usurato slogan delle «vacanze intelligenti» chiarendo che l'intelligenza e la cultura nel nostro festival non sono né un caso, né un pretesto; chi viene entra nella dimensione del barocco italiano dietro alla quale ci sono ricerca e serietà. Poi non dobbiamo dimenticare la bellezza dei luoghi dove si svolge la manifestazione, Siracusa, Noto, Roma, Genova.

H. - *Il barocco, quindi, o meglio il Neobarocco, non è un pretesto. Che cos'è, oggi?*

C. - In Italia, innanzitutto, è poco conosciuto contrariamente ad altri periodi più «visitati», come il Medio Evo o il Rinascimento. Fino agli anni Cinquanta il Barocco ha avuto una ricezione, anche critica, negativa. Aveva addirittura un significato negativo. In seguito c'è stata una rivalutazione a livello strettamente accademico. Solo oggi, però, c'è una seconda rivalutazione a livello più popolare, anche se l'aggettivo barocco continua a portare con sé la caratteristica dell'ambiguità: non è chiaro se dicendo «barocco» si vuole esprimere un elogio, un insulto o qualcosa di retorico, di ridondante. Il neobarocco non è un movimento, ma è la cifra comune che si può riconoscere dietro a tante forme espressive contemporanee.

H. - *Nel teatro per esempio?*

C. - La parola teatro è insufficiente a spiegare che cosa avviene sulle scene di oggi. Non è più solo, come da convenzione, un luogo dove avvengono degli eventi: la cosiddetta scena all'italiana. Oggi nel teatro operano espressioni multimediali, molto più figurative di una volta, supportate da nuove tecnologie, musica. Il pubblico non è più separato dalla famosa «parete».

H. - *Esiste in Italia un gruppo «barocco»?*

C. - I Magazzini senza dubbio sono stati antesignani del genere: sono dieci anni che hanno intuito questa «aria del tempo».

H. - *Ma quali sono gli elementi in base ai quali un gruppo teatrale può essere definito barocco? Basta mettere un monitor qualunque su un palcoscenico?*

C. - Sicuramente no, a parte che oggi un solo monitor non basta più. Gli elementi che caratterizzano la scena barocca odierna sono: un'atmosfera di festa, l'uso della multimedialità, dei plurieventi, il concetto del «bel composto» del Bernini secondo il quale diverse arti concorrono a un'unica sensazione estetica. E ancora, un forte effetto di sorpresa, il gusto per l'eccesso, il meraviglioso tec-

LA COPERTINA

Contributi del pittore Aligi Sassu per il teatro



La copertina di *Hystrio* di questo numero è di un maestro della pittura, Aligi Sassu, ed è un omaggio allegorico al teatro. Da molti anni Aligi Sassu porta la sua arte sui palcoscenici. In un saggio pubblicato in occasione della riapertura, nel 1973, del Regio di Torino con *I Vespri Siciliani*, scenografo Sassu, Giancarlo Vigorelli scriveva: «È di vecchia data il lavoro di Sassu per il teatro. Dopo un'iniziale collaborazione con Paolo Grassi negli anni '40, dal 1961 in poi questo lavoro è portato avanti a tappe trionfali, da *La giara* di Pirandello e Casella alla *Scala* del '62 all'*Amor brujo* di De Falla al *Massimo* di Palermo del '69. La sua passionale ed estrosa prestazione per la cantata scenica di Nascimbene, *Anch'io sono l'America*, del '69, è già stata documentata in un album animatissimo, con un testo critico di Mercuri. Negli archivi della *Scala* sono poi raccolti tutti gli studi e i bozzetti per la *Carmen* di Bizet, progettata nel '71, e che presto passerà sulle scene. L'anno scorso, all'Arena di Verona, chiamato da Carlo Alberto Cappelli sovrintendente, ha realizzato scene e costumi per la *Cavalleria rusticana*, con un successo di tutti e per tutti travolgente. Una mostra dei bozzetti per la popolare opera di Mascagni fu allestita nel novembre del '72, alla galleria Anthea di Roma, con una presentazione critica mia e di Giuseppe Selvaggi». A proposito delle scenografie per *I Vespri*, Vigorelli aggiungeva: «A questo punto non so rinunciare, appunto per dimostrare quanto è giusta la strada scelta da Sassu, a citare questi passaggi da due lettere verdiane: "I colori non mi fanno paura, ma temo l'intolleranza e la violenza. Di più, ho creduto e crederò sempre che sono gli uomini d'ingegno e di buon senso che hanno fatto camminare il mondo"; e ancora, ed in questo passo sembrano inoltre condensati i libretti delle sue opere: "Poco mi importa la forma o il colore. Guardo la storia e leggo grandi fatti, grandi delitti, grandi vittorie, grandi virtù dei re, dei preti, delle repubbliche! Non mi importa, ripeto; ma quello che domando è che quelli che reggono la cosa pubblica siano cittadini di grande ingegno e di specchiata onestà". Ho voluto trascrivere queste parole di Verdi, anche per riconoscere ed affermare che Sassu, oltre ad una festa in proprio da pittore goduta riaprendo paesaggi siciliani di luce intensa, e godendone noi a nostra volta, ha affrontato questi *Vespri* con la sua inalterata passione civica. Verdi l'aveva in cuore».

1940 - Collabora con Paolo Grassi e con il suo gruppo dal quale escono attori come Parenti e Feliciani e registi come Strehler. 1961 - Scenografie per *Il muro del silenzio* di Paolo Merz. Teatro Il Convegno di Milano. Regia di Enzo Ferrieri. 1962 - Esegue due grandi affreschi al Teatro *Piccola Commenda* di Milano. Il tema: la storia del Teatro. 1962 - Scene e costumi per l'opera *La giara* di Casella. Teatro alla Scala di Milano. 1969 - Scene e costumi per *El amor brujo* di De Falla. Teatro Massimo di Palermo. 1969 - 60 immagini per la cantata scenica *Anch'io sono l'America*, testi di poeti negri contemporanei, musica di Mario Nascimbene. Teatro sociale di Lecco. 1972 - Scene e costumi per la *Cavalleria rusticana* di Mascagni. Arena di Verona. 1973 - Scene e costumi per *I Vespri Siciliani* di Giuseppe Verdi. Regia di Maria Callas e Giuseppe Di Stefano. Teatro Regio di Torino. 1980 - Scene e costumi per la *Carmen* di Bizet. Arena di Verona. 1984 - Scenografie per *Canto general* di Pablo Neruda. Teatro Piccola Scala, Milano. □

nologico, l'esagerazione.

H. - *Lei nell'edizione del festival di quest'anno ha curato, tra l'altro, la mostra «Caos e bellezza - Immagini del neobarocco» e il catalogo inerente. La mostra, in ottobre, sarà trasferita da Genova a Madrid dove verrà allestita all'interno del circolo Nazionale di Belle arti di Madrid. Ne vuole parlare?*

C. - Il catalogo è un esperimento, cioè un libro che funziona anche come catalogo, una pubblicazione fatta con pochi soldi, ma destinata a durare. Così, poiché gli artisti presenti nella mostra li conosco da anni, ho raccolto i miei saggi, lunghi ed esplicativi e li ho fatti precedere da un'introduzione sul neobarocco.

H. - *Pittura, video, musica, teatro, cinema, costumi, balletto: è un festival dai mille volti in linea, del resto, con il suo tema di fondo. Ma, uscendo un attimo dalla fantasmagoria festivaliera ed entrando nel neobarocco come spirito che permea la nostra epoca,*

secondo lei l'atteggiamento contemporaneo nei confronti dell'amore è barocco?

C. - Dal punto di vista della passione spettacolarizzata e multipla sì, anche se è difficile generalizzare. Le telenovele, comunque, che di amore trattano, sono un chiaro esempio di forma barocca del vivere messa in scena. □

Nella foto a pag. 11 Alessandro Giglio; in questa pagina in alto Aligi Sassu.

TORINO - *I tagli finanziari decisi dal ministero dello Spettacolo hanno provocato una vittima: il Gruppo della Rocca. Il più antico dei dieci Stabili privati è stato degradato a compagnia di giro data la riduzione del contributo statale. Il provvedimento, che giunto in un momento di sviluppo del sodalizio, non porterà comunque a tagli nel cartellone, nella speranza di un concorso straordinario delle forze politiche locali davanti alla situazione deficitaria. Bisogna di quattrini, ma soprattutto di ritornare all'antica definizione. Il Gruppo non aspira ad altro e promette di lottare usando la qualità del lavoro come arma per sopravvivere.*



LA PAROLA AL DIRETTORE LUCA DE FUSCO

ALL'INSEGNA DI MOZART IL FESTIVAL VESUVIANO

Una maratona di danza per il bicentenario mozartiano e spettacoli di prosa che evocano il grande viennese - Un Goldoni con la regia di Misiroli, un Marivaux di De Fusco e Flavio Bucci che si misura con Molière.

CLAUDIA CANNELLA

HYSTRIO - Anche quest'anno il Festival delle Ville Vesuviane è affidato alla direzione artistica di Luca De Fusco. Una prima domanda. Il settecento «vesuviano» sembra essere posto, quest'estate, all'insegna della ricorrenza di Mozart. Quale sarà l'intreccio fra musica, prosa e danza?

DE FUSCO - Il cartellone del 6° Festival delle Ville Vesuviane è percorso da un filo conduttore che può sembrare curioso per una manifestazione di prosa. Infatti, in ogni spettacolo la musica gioca un ruolo da protagonista. Ciò vale per il nostro spettacolo di danza (fin qui, evidentemente nulla di strano), ma anche per quelli di prosa che, per quanto riguarda Villa Bruno, sono dedicati a Mozart e, per quel che riguarda Villa Campolieto, al teatro-musica. Le ragioni di questa caratterizzazione musicale vanno ricercate da un lato nel bicentenario mozartiano, una ricorrenza che un Festival settecentesco non poteva ignorare, dall'altro nel desiderio di approfondire un aspetto non molto esplorato dal teatro sei-settecentesco, quello cioè del teatro musicale. Ma andiamo con ordine. Inauguriamo con un evento eccezionale la stagione di danza: *M x M: Maratona per Mozart*, una galleria di personaggi mozartiani interpretati da alcuni tra i massimi danzatori del mondo, che si esibiranno anche nei migliori brani del loro repertorio. Lo spettacolo, ideato da Vittoria Ottolenghi, già ispiratrice delle maratone spoletine, rappresenta un appuntamento da non perdere per tutti gli appassionati di danza. A Villa Bruno — uno spazio tutto dedicato ad Amadeus — *Gli amori di Leopoldo e Nannella* una curiosa comparazione tra un'opera di Mozart e una di Pergolesi messa in scena da Marco Gagliardo e *Doppio gioco*, testo e regia di Renato Giordano: un immaginario incontro tra Da Ponte e Casanova durante la creazione del *Don Giovanni*, interpreti Virginio Gazzolo e Luigi Diberti. Il grande compositore ancora protagonista a Villa Letizia con un originale *divertissement: Addio Amadeus, benvenuto Mozart*, diretto e recitato da Aldo Giuffrè.

H. - Marivaux e Goldoni: due accostamenti in cartellone che hanno un senso, nel quadro della vostra progettualità tematica?

D.F. - Il primo spettacolo di prosa a Villa Campolieto è *La finta serva* di Marivaux, che rappresenta la continuazione del lavoro di rivalutazione e recupero del repertorio di uno dei più prestigiosi autori teatrali settecenteschi ancora misconosciuti in Italia. Dopo i Marivaux firmati da Patroni Griffi, Bernardi e De Monticelli, questo con la regia del sottoscritto, è il quarto spettacolo dell'autore francese nell'ambito del Festival, e spero contribuisca a smentire, come già hanno fatto i precedenti, la ingiusta fama di leziosità di uno scrittore che è, invece, moderno ed inquietante, e che serve ad attirare l'attenzione del pubblico e della critica su un autore poco rappresentato in Italia. Nello spettacolo i due intermezzi cantati non saranno — come spesso accade — eliminati, ma riscritti da Vincenzo Cerami, che firma anche la traduzione, musicati da Nicola Piovani e cantati da Leopoldo Mastelloni, che interpreta lo spettacolo insieme a Paola Pitagora, Roberto Bisacco, Antonella Fattori.

Sempre nella linea del teatro/musica si inserisce *L'impresario delle Smirne* di Goldoni, spettacolo presentato in veste di *Musical* con la regia di Mario Missiroli e le musiche di Armando Trovajoli, protagonista Mariano Rigillo, che è ormai una presenza assidua del Festival.

H. - Quali altri «gioielli», nell'edizione '91 delle Ville Vesuviane?

D.F. - Ultimo spettacolo di Villa Campolieto è *Il borghese gentiluomo* di Molière, una delle più famose *comédie-ballet* che spesso viene presentata nella sola versione in prosa, omettendo la parte danzata, che pure è essenziale nella concezione dell'opera. Lo spettacolo — interpretato da Flavio Bucci — ripristina, invece, la commedia nella sua versione integrale con le musiche di Antonio Sinagra, le coreografie di Raffaella Giordano e la regia di Armando Pugliese. Villa Ruggiero diventerà lo spazio del Festival dedicato agli autori contemporanei. Una scelta che esula dal progetto '700. Si comincia con una novità di Valeria Moretti *Marina e l'altro*, protagonista e regista Pamela Villorosi.

H. - Un Molière interpretato da Bucci: che cosa dobbiamo aspettarci?

D.F. - Secondo me Bucci è un interprete idea-

le per Molière. È un attore che rende i suoi personaggi molto caldi e partecipati. Sarà un «borghese gentiluomo» sanguigno molto vicino a come lo aveva pensato l'autore, che come attore non disdegnava le interpretazioni appassionate.

H. - Ci sono nuovi indirizzi artistici o organizzativi da segnalare, quest'anno?

D.F. - Arricchiscono questa sesta edizione del Festival due Ville che già in passato erano state sedi della nostra iniziativa, e che la meritoria opera dell'Ente per le Ville Vesuviane restituisce al pubblico completamente restaurate: Villa Letizia a Napoli Barra e Villa Ruggiero ad Ercolano. □

I Rbdomanti per l'Autore italiano

Con il patrocinio del Ministero dello Spettacolo, della Regione Lombardia, della Provincia di Milano e del Comune di Cesano Boscone, in collaborazione con l'Idi, il Premio Riccione-Ater per il Teatro e la rivista *Hystrio*, si è svolta da novembre a giugno la 38ª stagione dei *Rbdomanti*, inauguratasi con *Gli ultimi* di Franco Celenza, seguito da *Testamenti* di Sergio Scorzillo, *Cibo* di Carla Vistarini, *Ladri d'immortalità* di Maria Letizia Compatangelo, e *Il vero e il falso O'Brien* di Patrizia Monaco. Le letture dei testi, cui hanno preso parte, fra gli altri, Corinna Ferrari, Ugo Scarparo, Sonia Mercurio, Luciano Beltrami, Marcello Zagaria, Pierangelo Parolini, Laura Rozza e Claudio Ridolfo, sono state dirette da Maria Rosa Monetti, Claudio Orlandini, Lucio Morelli, Maria Grazia Santarone e Edoardo Nodi.

Alle affollate letture all'auditorium di Cesano Boscone e, in seconda serata, al Teatro Filodrammatici di Milano, hanno fatto seguito i consueti dibattiti alla presenza dell'autore, del regista e di *Hystrio* che ha confermato anche per la prossima stagione l'appoggio al gruppo dei *Rbdomanti*, impegnati a dare una mano all'autore italiano presentandolo al vaglio della lettura scenica; è una formula che è stata sperimentata quest'anno a Firenze e a Roma, ma *I Rbdomanti*, con i loro trentotto anni sulle spalle, segnano un punto indiscutibile nella storia del teatro del secondo dopoguerra: una ricerca sull'autore italiano che andrebbe raccolta e testimoniata. Fabio Battistini



progetto '700

6° FESTIVAL delle VILLE VESUVIANE

Rassegna internazionale di Teatro.

5 - 28 luglio 1991

Villa Campolieto, Villa Ruggiero - Ercolano

Villa Bruno - S. Giorgio a Cremano Villa Letizia - Napoli/Barra

5 - 6 - 7 Luglio - Villa Campolieto
M x M = MARATONA PER MOZART

Galà internazionale di danza
a cura di Vittoria Ottolenghi

8 - 9 - 10 Luglio - Vila Bruno

TRIO IN MI BEMOLLE

di Eric Rohmer

Regia di Gianni Marata

con Marta Bifano e Federico Pacifici

21 - 22 Luglio - Villa Ruggiero

MARINA E L'ALTRO

di Valeria Moretti

Regia di Pamela Villoresi

con Pamela Villoresi

11 - 12 - 13 - 14 Luglio - Villa Campolieto

LA FINTA SERVA

di Marivaux

Regia di Luca De Fusco

con Paola Pitagora, Roberto Bisacco

e la partecipazione di Leopoldo Mastelloni

22 - 23 - 24 Luglio - Villa Bruno

DOPPIO GIOCO

di Renato Giordano

Regia di Renato Giordano

con Virginio Gazzolo e Luigi Diberti

15 - 16 - 17 Luglio - Villa Bruno

GLI AMORI DI LEOPOLDO

E NANNELLA

di Giuseppe Rocca

Regia di Beppe Menegatti

con Rino Marcelli e Angela Pagano

24 - 25 - 26 - 27 Luglio - Villa Letizia

ADDIO AMADEUS,

BENVENUTO MOZART

di Aldo Giuffrè e Tony Stefanucci

con Aldo Giuffrè

18 - 19 - 20 - 21 Luglio - Villa Campolieto

L'IMPRESARIO DELLE SMIRNE

di Carlo Goldoni

Regia di Mario Missiroli

con Mariano Rigillo e Marzia Ubaldi

25 - 26 - 27 - 28 Luglio - Villa Campolieto

IL BORGHESE GENTILUOMO

di Molière

Regia di Armando Pugliese

con Flavio Bucci

Organizzazione Associazione Due Città

Ufficio informazioni Ercolano Tel. 081/7774828

Napoletana Gas



Gruppo Italstat



CINQUE PAESI, GRANDI FIRME E MOLTO ENTUSIASMO

A CIVIDALE UN TEATRO PER LA MITTELEUROPA

La prima edizione del Mittelfest si svolgerà nel Friuli fra il 19 e il 29 luglio sotto la direzione artistica di Giorgio Pressburger - Un accordo pentagonale fra Austria, Cecoslovacchia, Italia, Jugoslavia e Romania.

ROSSELLA MINOTTI

In cinque minuti, un'Europa da costruire. Anzi, una Mitteleuropa, un'utopia radicata per anni nel cuore di un impero che adesso cerca nuove radici nella realtà dell'Est libero.

Il Mittelfest, che aprirà i battenti a Cividale del Friuli (dal 19 al 29 luglio), ha cercato la propria identità nei minidrammi di cinque minuti che Giorgio Pressburger, direttore artistico della manifestazione, ha voluto come sigla d'esordio di questo Festival. Natalia Ginzburg, Peter Turrini, Milorad Pavic e Peter Esterházy sono gli scrittori che in un microspazio faranno implodere la loro idea di Mitteleuropa (il 19 luglio).

Teatro d'autore e teatro internazionale, teatro di figura e teatro d'arte. Il cartellone è firmato dai più bei cervelli dell'Est risorto: Jovan Cirilov, filosofo serbo condirettore del Bitef (il festival teatrale internazionale di Belgrado); George Tabori, nato a Budapest e poi, regista di chiara fama, pendolare tra l'Inghilterra e l'America; Tamas Ascher, regista del Teatro Nazionale di Budapest e membro del comitato fondatore del Teatro d'Europa a Parigi; Jiri Menzel, attore e regista ceco di fama internazionale.

Un pentagono culturale che dal prossimo anno dovrebbe diventare un esagono con l'entrata della Polonia. Al vertice di questa geometria dell'arte e della politica c'è la splendida Cividale, confine estremo di un'Italia tesa verso l'Europa, che per il Festival sarà abitata dalle strutture di Boris Prodrecca mentre la parte musicale è curata dall'anima triestina di Carlo De Incontrera. Spigolando tra le aspirazioni internazionali del Mittelfest, troviamo momenti di singolare intensità creativa. L'evento multilinguistico lo offre Arpad Goencz, che proporrà il suo monodramma, lacerante storia di «Medea», in cinque lingue simultaneamente su altrettanti palcoscenici. Un grande avvenimento collettivo, che coinvolgerà la cittadinanza e molti spettatori, così come dovrebbe accadere per le marionette del Teatro di Stato Ungherese guidate da Bela Bartok, che si divideranno tra le avventure del *Mandarino meraviglioso* e quelle del *Principe di legno*. La notte del teatro (il 27 luglio) è offerta da Federico Tiezzi, che propone tutta intera la sua *Divina Commedia* tra il gre-



to del fiume e il Duomo.

Sono solo alcuni dei quaranta eventi spettacolari che Cividale offre al pubblico internazionale del Duemila. Questa infatti l'aspirazione del neonato Festival, che nelle intenzioni dei promotori nasce con una fisionomia ben precisa e un suo carattere già forgiato. Queste le loro dichiarazioni d'arte e di intenzione.

GIORGIO PRESSBURGER: «Le cinque nazioni che danno il loro contributo a un'iniziativa politica conosciuta con il nome «Pentagonale» appartengono a un'area che in passato aveva espresso una grande unità culturale. Da quelle nazioni ho cercato di riunire degli spettacoli che ci parlassero della loro storia ripensata nel momento presente. La possibilità di commistione è una delle forze, e non delle debolezze, dei popoli che abitano questa parte del mondo».

JOVAN CIRILOV: «Penso che l'arte debba fuggire l'organizzazione, tentare di essere

un'altra cosa. Per questo è importante che un Festival come questo tenti di riportare a nuova vita fermenti culturali che si vanno spegnendo altrove, negli stessi paesi che li hanno originati».

GEORGE TABORI: «Questa è un'epoca di grandi cambiamenti. Il Mittelfest può dare un contributo originale al vento di rinnovamento che dai nostri paesi ha coinvolto l'intera Europa. Voci sconosciute dell'Est parlano finalmente al pubblico del futuro».

TAMAS ASCHER: «In Ungheria, come in molti paesi dell'Est, il teatro è in crisi. Il teatro politico lascia il posto a quello commercializzato, e non ha più l'importanza spirituale di un tempo. Comunque è già un gran successo che da noi nessuna sala sia stata chiusa. Ma si potrà fare l'Esposizione Universale? Probabilmente no per mancanza di fondi. Per questo è importante far sentire la nostra voce al Mittelfest».

JIRI MENZEL: «Il lato positivo di questo Festival è la possibilità di scambio culturale con gli altri paesi dell'Est che per tanto tempo ci è stata preclusa. E forse nel prossimo secolo riusciremo a fare un festival anche da noi, nonostante i teatri siano perlopiù vuoti».

Nella foto, il presidente Vaclav Havel, uno dei protagonisti del Mittelfest.

HANNO DETTO

«Può darsi che mi mandino via dal Festival Spoleto-Usa '91. Vorrebbero liberarsi di me perché vorrebbero liberarsi anche di mio figlio Chip. Non vogliono che il Festival resti legato al nome di Menotti».

GIAN CARLO MENOTTI - *Il Giornale*

«Il fischio è più attivo della noia. Il fischio è un fatto erotico: la gente è come se dicesse all'attore «Ti amo, ma sei stato cattivo, per questo ti fischio».

GIORGIO ALBERTAZZI - *La Prealpina*

«Quello che mi sforzo di dare al pubblico in ogni recita è l'emozione onesta, pura, pulita che mi ha colto quando ho letto il testo la prima volta, di vivere fino in fondo le fasi del personaggio».

LINA SASTRI - *L'Unità*

LA MITTEL -EUROPA RINASCE A TEATRO



Cividale del Friuli. 19/29 VII '91
MITTELFEST
Prosa, musica, danza e marionette.

Uffici Mittelfest 0432/730739



FATICOSA RISCOPERTA DI UNA DRAMMATURGIA

LA SCENA PASOLINIANA A TEATROORIZZONTI DI URBINO

Si è riproposta la drammaturgia «della testa» di Pasolini contrapposta alla «chiacchiera», al gesto e all'urlo: parziali, però, gli allestimenti.

ANDREA PORCHEDDU

Un teatro «nato dalla convalescenza dopo un attacco di ulcera»: questa interpretazione riduttiva ha spesso accompagnato l'opera teatrale di Pier Paolo Pasolini, una — non proprio incolpevole — sottovalutazione sempre unita ad una altrettanto grave disattenzione degli addetti ai lavori. Solo negli ultimi anni la produzione teatrale di questo scomodo intellettuale è stata riscoperta in tutta la sua forza poetica e nella sua attualità tematica. E proprio a questa drammaturgia Urbino ha dedicato il suo *TeatroOrizzonti*, il Festival teatrale di primavera che ogni anno anima la cittadina feltresca.

Massimo Puliani e Gualtiero De Santi, gli organizzatori della rassegna, hanno voluto puntare, per l'edizione '91, proprio sulla scrittura drammatica di Pasolini, rivendicando l'attualità di quel «Manifesto per un nuovo teatro del '68, che contiene tutti i punti fermi della teoria del nuovo teatro della parola».

Se la vocazione teatrale di Pasolini nasce non solo dalla lettura dei dialoghi di Platone, fatta durante la famosa convalescenza, ma anche e soprattutto da una reale volontà di sviluppo del cammino artistico ed espressivo nella continua ricerca di nuove forme di comunicazione, allora i drammi del poeta diventano un modello unico, diverso di rappresentazione, destinato esclusivamente agli intellettuali in quanto «gruppo avanzato della borghesia».

In quest'ottica l'opera di Pasolini si vuole opporre al teatro tradizionale, o «della chiacchiera», e a quello dell'avanguardia, «del Gesto o dell'Urlo», creando un «teatro della testa», dove la tematica politica, culturale e sociale — attraverso la scrittura classica del verso — viene riportata dall'attore, elemento fondamentale in quanto veicolo vivente del teatro stesso, in un serratissimo dialogo con il pubblico.

Condizioni base, queste, che hanno portato per anni a credere ad una irrepresentabilità dei drammi pasoliniani, lasciando maggiore libertà all'aspetto della mera analisi teorica e critica dell'opera. Non ha fatto grande eccezione a questo *status quo* il Festival urbinato: animato e stimolante quando si trattava teoricamente del Pasolini uomo di teatro, è risultato, in definitiva, poco innovativo e incoraggiante per ciò che concerne la concreta rappresentabilità dell'opera teatrale. E se è pur vero che *TeatroOrizzonti* ha sempre puntato sullo studio del percorso d'attore e dello spazio scenico, forse quest'anno la rassegna ha vissuto i momenti migliori proprio nelle discussioni, durante le quali gli attenti studiosi dell'opera dell'autore di *Calderon* — come Stefano Casì, Gianni Scalia, Dario Bellezza, Franco Quadri, Nico Naldini e tanti altri — hanno riaffermato la centralità del teatro pasoliniano nel momento in cui le condizioni socio-politiche, per «pigrizia intellettuale borghese», ri-

portano a quel bisogno di critica, di comunicazione e di linfa vitale che aveva spinto l'artista friulano alla stesura dei drammi. Ma l'aspetto spettacolare ha confermato solo in parte questa importanza. Le tre giornate di Festival sono state aperte da una proiezione del *Calderon* diretto da Ronconi nel 1978 al *Metastasio* di Prato: un allestimento, che, in definitiva, risenti più della personalità del regista che di quella dell'autore. Sfumato poi, per impegni contrattuali precedentemente assunti, l'incontro con Hanon Reznikov e Judith Malina, la ormai mitica fondatrice del Living theatre, *TeatroOrizzonti* ha affidato gli unici momenti di bel teatro a tre ottimi interpreti: Marisa Fabbri, Laura Betti e Leo De Berardinis.

Marisa Fabbri, pur rimanendo legata ad una recitazione ronconiana, ha dato prova delle sue capacità interpretando, con la collaborazione e la direzione di Cherif, un lungo e drammatico monologo tratto da *Bestie da stile*, scritto da Pasolini nel prolifico 1966. Altrettanto affascinante il lavoro presentato dalla storica interprete di tanti capolavori cinematografici, Laura Betti, che ha letto *Una*

disperata vitalità, commuovendo il pubblico grazie alla grande forza drammatica che si univa ad una raffinata naturalezza. Ci si attendeva molto dall'incontro tra Leo De Berardinis e l'opera di Pasolini: il breve recital di poesie, giocato anche su brani di Ginsberg e Majakowskij, pur risultando di notevole impatto emotivo non è certo stato un grande evento teatrale.

Se questi sono stati i momenti «classici» — e pur tuttavia legati alla forma del recital — la rassegna urbinata ha offerto anche una rapida panoramica del giovane teatro italiano. Deludenti — per l'impostazione monotona voluta dal regista Antonio Syxty —, gli *Out off* che hanno presentato un lavoro basato su alcune scene tratte da *Orgia*; mentre sono risultati di maggior spessore Fabrizio Bartolucci e Marco Florio con *Il padre selvaggio*, un allestimento tratto da una sceneggiatura incompiuta scritta da Pasolini nel 1967. Al di là di questo, ben poco: è piaciuto Marcello Sambati, con le sue «parole da Edipo», mentre non hanno convinto il *Baule dei suoni* e Donatella Marchi con il suo peraltro coraggioso allestimento dal *San Paolo*. □

Pergine 1991: dissolvenze e contaminazioni linguistiche

Come sarà l'edizione 1991 di Pergine Spettacolo Aperto, uno dei festival decisamente *in progress* nel panorama dell'estate teatrale italiana?

Lo abbiamo chiesto al presidente di Pergine Spettacolo Aperto, Franco Oss Noser.

«L'edizione 1991 di Pergine Spettacolo Aperto mette a tema un rinnovato orientamento estetico ed elabora un'idea di confronto e di interazione fra linguaggi, forme spettacolari e nuove tecnologie, nella convinzione che questa scelta — e l'ipotesi teorica che la sostanzia — costituiscono un'evoluzione in senso innovativo e progressivo dell'opzione multimediale «storicamente» assunta dal festival. Il senso di una linea di ricerca in grado di interpretare aggiornare ed attualizzare un'ipotesi di «dissolvenza» e di «contaminazione» dei margini linguistici, che viene assunto — quale ipotesi di lavoro — come l'elemento centrale dell'indagine artistica e spettacolare contemporanea, viene tradotto attraverso tre produzioni originali *Treni d'Onda*, sintesi di suggestioni testuali, vocali, visive, acustiche e coreografiche; con Jean-Christian Chalon, Maria Consagra e Franco Maurina; *Alterazioni*: passaggi su paesaggio, spettacolo ambientale sul lago di Caldonazzo, coprodotto da Pergine Spettacolo Aperto e Krypton; regia di G. Cauteruccio; *Rifido a Pergine*, videoinstallazione di Fabrizio Plessi al Castello di Pergine. Rilevante, infine, la scelta di spazi scenici non convenzionali, sia per eventi di «terza pagina», sia per l'attivazione di un'esperienza complementare legata a cenni di teatro comico, secondo una relazione di necessità fra evento spettacolare e luogo della rappresentazione». □

PERGINE SPETTACOLO APERTO 1991

2 LUGLIO - 31 AGOSTO



RINGRAZIAMO

Per gli Spettacoli e Concerti al Teatro all'Aperto

COMPAGNIA DI RICERCA TEATRALE di G.VASILICO'
per CONGIUNGIMENTI-IL COMPIMENTO DELL'AMORE
tratto da Robert Musil

RA RA ZOO-INTERNATIONAL CABARET CIRCUS

CHARLIE HADEN & LIBERATION MUSIC ORCHESTRA

COMPAGNIA TEATRALE GIULIO BOSETTI
per L'AVARO di Molière

TEATRO DELL'ARCHIVOLTO
per L'INCERTO PALCOSCENICO

VICTORIA CHAPLIN e J.B.THIERRE'
per LE CIRQUE INVISIBLE

La TROUPE ACROBATICA del CIRCO URSS

BRUNO TOMMASO BAND e BUSTER KEATON

LABORATORIO OPERISTICO di ADA ZAPPERI

ALI'HASSAN KUBANI

WIM MERTENS

Per Le PRODUZIONI ESCLUSIVE
sulla CONTAMINAZIONE dei LINGUAGGI

GRUPPO RICERCA ARTE E COMPUTAZIONE
per TRENI D'ONDA

FABRIZIO PLESSI
per PORFIDO A PERGINE
Videoinstallazione al Castello

GRUPPO DI RICERCA TEATRALE MULTIMEDIA KRIPTON
per ALTERAZIONE-PAESAGGI SU PAESAGGIO
(Evento sul Lago di Caldonazzo)

Per La Rassegna 'L'ORA D'ARIA' teatro cabaret
al Teatro alle Carceri

ERBAMIL
OPERA COMIQUE
MASSIMO BAGLIANI
COLTELLERIA EINSTEIN
PANNA ACIDA
I SOLITI IGNOTI
GRAZIA SCUCCIMARRA
DANIELE TRAMBUSTI
CAVALLO & PANTECHI
TEATRO STABILE DI BOLZANO
FILODRAMMATICA DI LIZZANA
ENZO IACHETTI

...E PER L'ATTENZIONE UN GRAZIE A TUTTI.

PER INFORMAZIONI O PRENOTAZIONI SCRIVERE O TELEFONARE A:
PERGINE SPETTACOLO APERTO - Piazza Serra 11 - 38057 PERGINE (TN)
Tel. 0461/530179 - Fax 0461/533995



LA RASSEGNA DI CERVIA ALLA SEDICESIMA EDIZIONE

BURATTINI E FIGURE SON VENUTI DAL MARE

Un centinaio di spettacoli si sono avvicinati per otto giorni fra strade e piazze. Anche un convegno per un Festival in crescita a livello europeo.

FABIO BATTISTINI

Alla XVI edizione del Festival internazionale dei Burattini e delle Figure *Arrivano dal Mare* di Cervia erano presenti quaranta compagnie provenienti da diversi Paesi che si sono esibite in più di cento spettacoli negli otto giorni in cui si è svolta la rassegna, distribuita fra il settecentesco ex-Magazzino del Sale, l'Arena della Sirena e le strade e le piazze del centro storico. «Un festival — ha osservato Stefano Giunchi, direttore artistico della rassegna — che ha mescolato quest'anno teatro di ricerca e teatro tradizionale, e al quale ha partecipato un pubblico eterogeneo di diverse stratificazioni sociali. Ormai le *performances* di teatro di figura in Italia non sono più una cartolina del teatro tradizionale ma un prodotto che si sta sviluppando. Salvatore Gatto, il Pulcinella napoletano che ripropone uno show vecchio di cinquecento anni, è la conferma vivente di questo messaggio».

Quest'anno il Festival, che ha visto una presenza di più di 15 mila spettatori capitanati da David Riondino e Paolo Rossi, si è articolato in tre sezioni principali: nella prima dedicata alle novità della produzione italiana, scelte tra le compagnie più collaudate del teatro di figura, si sono distinte la compagnia empoiese Giallo Mare, che nell'ambito del progetto Teleracconto ha presentato la storia di Hansel e Gretel, *Lieto il fine*, tratto dalla *Sirenetta* di Andersen, e *Consumazione obbligatoria* da *Fantastiche visioni* di Giuliano Scabia; il Teatro Naku di Ravenna, che ha presentato uno spettacolo (*Angelo*) ispirato ad un racconto di García Marquez, selezionato al premio Scenario 1991 e che ha ricevuto la menzione speciale della giuria e il Granteatrino-Cappella Palatina di Bari che ha presentato un'opera con le musiche di scena di Pourcell per il *Sogno di una notte di mezza estate* di Shakespeare. Una ventina di artisti si sono esibiti nelle strade e nelle piazze con i loro «castelli», di fronte ai passanti che sostavano divertiti al loro vociare: dal Pulcinella delle *guarratelle* napoletano di Salvatore Gatto all'Arlecchino della *Commedia dell'Arte* di Paolo Papparotto di Treviso, al clown americano Zou Zou che ha proposto un delirante circo in miniatura, fino agli emiliani Fagiolino e Sandrone (assunto quest'anno nel Gotha della *Comédie française*). Per la terza sezione, dedicata al teatro degli oggetti, sono stati presentati installazioni, spettacoli e interventi, fra cui quelli del francese Théâtre Manarf di Angers, applauditissimo in *Blanche neige*, bosco abitato dal nano e dal principe che fra sogno e dormiveglia si incontrano e si separano, auspice una Biancaneve che non c'è.

E ancora si sono fatti applaudire il Teatro delle Briciole di Parma su una rilettura dell'*Odissea*, da un'idea di Tonino Guerra e con la regia di Bruno Stori, il gruppo bergamasco Assondelli e Stecchettoni che hanno aggiunto ai burattini, negli ultimi anni, oggetti animati e il berlinese Peter Waschinsky, impegnato con *Cabaret Philippe* e sul popolare personaggio tedesco di Kasperl, in sintonia con le concezioni sviluppate da Brecht.

Il convegno *L'oggetto e il Teatro di Figura* e la consegna delle tre Sirene d'oro, assegnate quest'anno a Romano Danielli, Maria Peggio e alla Società Benetton per le sue campagne d'immagini civili contro il razzismo hanno chiuso con successo una manifestazione ormai collaudata, con l'acquisizione riconosciuta dalla critica e di osservatori stranieri. □

Nella foto, un'immagine dello spettacolo del Théâtre Manarf di Angers.



ACCADEMIA PERDUTA

CENTRO ROMAGNOLO DI PRODUZIONE
E PROGRAMMAZIONE TEATRALE

*Casola
è una favola*

Stagione estiva 1991

... la favola dei comici continua

Dal 31 luglio al 24 agosto, il sabato sera
Teatro all'aperto di Piazza Sasdelli, a CASOLA VALSENIO (Ra)

ARINGA e VERDURINI, BANDA OSIRIS, LELLA COSTA, SABINA GUZZANTI, ENZO JANNACCI, LA PREMIATA DITTA, PANDEMONIUM TEATRO, MASSIMO ROCCHI, PAOLO ROSSI, TEATRO DELLE BRICIOLE.

LA LUNA & LA DANZA A CESENATICO

15, 21, 28 luglio - 6, 11, 15 agosto
Teatro all'aperto di Largo Cappuccini a CESENATICO

BALLETTO DI VENEZIA con Oriella Dorella, TEATRO NUOVO TORINO con Luciana Savignano, TEATRO KOROS con Elisabetta Terabust

Prima nazionale DUE MADRI coproduzione M.D.A. - Accademia Perduta, La luna & la danza a Cesenatico. Compagnia M.D.A. - musica M. Schiavoni, scene M. Schifano, ideazione e regia P. Latronica, soprano Annette Meriweather.

Notte del flamenco nel Porto Canale con il BALLET ESPANOL DE LUCIA REAL Y EL CAMBORIO. Gran soirée contemporanea con i migliori protagonisti della nuova danza.

INFORMAZIONI: ACCADEMIA PERDUTA - TEL. (0543) 64300/64463



A Capo D'Orlando la drammaturgia contemporanea

Patrocinato dall'assessore alla cultura di Capo D'Orlando, Salvatore Monastera, ed organizzato da Pippo Galipò, direttore del Centro culturale Rosso di San Secondo, si è svolto in due giornate, a maggio, un convegno dedicato alla drammaturgia contemporanea che ha visto impegnati critici e studiosi conoscitori dell'argomento e soprattutto della situazione teatrale italiana di questi ultimi anni, sotto la presidenza di Natale Tedesco che, ad apertura dei lavori ha evidenziato il concetto di pluralità, al quale andrebbe adeguata la mappa della nuova drammaturgia. Questa deve tener conto non solo delle diverse forme artistiche con cui si esprime, ma anche delle diverse aree di spettatori cui è indirizzata. Il primo intervento è stato quello di Renato Tomasino, che ha individuato non solo la fonte di una «diversa» drammaturgia, ma anche di una realtà in cui si innesta la nuova parola teatrale, la sola che può dare vita ad una drammaturgia di tipo archetipale, corrispondente all'assetto degradato della megalopoli.

Vincenzo Bonaventura sembrava, nel suo intervento, continuare la tesi di Tomasino, poiché ha parlato di una drammaturgia di frontiera, di esilio o del disagio, i cui autori, di area palermitana, sono Franco Scaldati, Michele Perriera e Aurelio Grimaldi.

Antonio Di Grado ha scelto come tema «letteratura e teatro nella storia dello stabile di Catania», cercando di ipotizzare una «modernità delle tradizioni» alla luce della quale vanno lette certe «riscritture» dei *Viceré*, dei *Malavoglia*, di *Mastro Don Gesualdo*, del *Bell'Antonio*, ecc. Esiste, per Di Grado, un «autore secondo» la cui scrittura va letta alla luce di una particolare contemporaneità. Domenico Danzuso, considerando le difficoltà tematiche e linguistiche della scena contemporanea, ha proposto un ritorno ai classici che corrisponderebbe alla ricerca di quelle «certezze» che mancano nei nostri autori.

È seguito l'intervento appassionato di Michele Perriera che, adoperando la metafora del cieco, ha messo in evidenza le difficoltà dell'autore contemporaneo per il quale è concessa soltanto «l'esperienza limite», la sola che può permettergli certe appropriazioni dei miti di oggi, magari da ricercare in quelle megalopoli di cui aveva parlato Tomasino. Riferendosi al pubblico, Perriera, ha lamentato l'assenza di inquietudini e lo ha definito più cieco del teatro stesso.

Andrea Bisicchia ha enunciato una serie di categorie, per dare ordine ad una molteplicità di autori, il cui ruolo potrebbe disperdersi in assenza di una mappa teatrale ben definita nella prima parte del secolo. Per Bisicchia, a questi autori, mancano la qualità del «classico», le tensioni metafisiche e l'invenzione di un linguaggio rivoluzionario. Fabio Mollica, soffermandosi sulla drammaturgia d'attore, ne ha messo in evidenza il processo creativo, nel senso che l'attore creatore comporta un sistema di segni innovativi, specie se questi sono legati al linguaggio della sperimentazione che restituisce all'attore la sua centralità. Sull'ambiguità iperrealistica, si è soffermato Gigi Giacobbe con un'ampia analisi che, partendo dall'iperrealismo in pittura e nel cinema, ha indicato alcuni esempi che riguardano soprattutto certa drammaturgia americana, tedesca o inglese, con qualche esempio italiano che va ricercato nei *Teppisti* di Manfridi. Michele La Spina ha poi difeso il teatro dialettale come ricerca del tempo perduto, sostenendo quanto sia nocivo negare la storia delle nostre radici o sradicare la lingua dal dialetto.

L'ACCOPIATA MISHIMA-BERGMAN AL FESTIVAL DI PARMA

Dalla Svezia il marchese De Sade tra i fantasmi delle sue donne

UGO RONFANI

«È grasso, la sua faccia è gonfia, livida. L'ho preso per un vecchio mendicante ma quando ha aperto la bocca sdentata ha detto con dignità: "Son o Donatien-Alphonse-François marchese di Sade"». È il 1790, nove mesi dopo lo scoppio della Rivoluzione Francese, e la cameriera Charlotte annuncia così, in *La marchesa De Sade* di Yukio Mishima, il ritorno del marito di Renée De Sade. Questa ha appena annunciato, come in estasi, di volersi ritirare in convento, e del marito che da molti anni languiva in prigione, trascinato dai suoi vizi e dai suoi crimini — aveva ormai la visione di uno splendido sacerdote del Male, quasi un semidio. Ma a quelle parole della serva, la marchesa, glaciale, manda a dire a quel vecchio di andarsene: non lo rivedrà più. Sono trascorsi 18 anni dal primo atto del dramma e 12 dal secondo, Sade è sempre stato presente soltanto nei discorsi di sei donne: Madame de Montreuil, la suocera, che in lui ha combattuto il nemico della morale e della società; la moglie, rimastagli misteriosamente fedele in tutti quegli anni, l'irrequieta cognata Anne, con cui il marchese era fuggito a Venezia; la pia baronessa di Simiane, la cinica contessa di Saint-Fond, avventuriera ed erotomane, e la cameriera Charlotte, incarnazione della coscienza del popolo.

Così, come in un romanzo ottocentesco, termina la *pièce* di Mishima, che era cominciata con dissertazioni femminili sul vizio e la virtù fra ventagli e sussurri, come in un Marivaux nero, ed era proseguita sui toni tragici di un Racine piombato nell'inferno del sesso.

Sado Koshaku Fujin — questo il titolo originale in giapponese — ci è stato proposto come l'avvenimento centrale del Festival di Parma '91, in svedese, con la regia prestigiosa, una volta di più magistrale, di Ingmar Bergman. Mishima ha spiegato di avere scritto la *pièce* perché colpito dal fatto che la marchesa De Sade, dopo avere cercato per anni, con ostinata abnegazione, di far uscire il marito dal carcere, al momento in cui i rivoluzionari gli avevano restituito la libertà, lo aveva praticamente abbandonato. Perché? Per fedeltà all'*ancien régime*? Perché orrificata dalla sua decrepitezza? Perché spaventata all'idea di dover rendere conto, nell'Aldilà, delle sue complicità con il dissoluto consorte? Oppure per chiudersi in una sua religione blasfema, votata al culto sempiterno del suo semidio? Mishima non spiega e non conclude, l'enigma Renée Sade rimane.

L'interesse dello spettacolo era più nell'intelligenza interpretativa di Bergman, che ha soggiogato le sei bravissime attrici, che non nel testo (proposto al pubblico in traduzione simultanea). Credo che valgano, al proposito, le osservazioni fatte da Marguerite Yourcenar. C'è nell'opera del giapponese (suicida nel '70, accostabile a un D'Annunzio nichilista) un abile uso teatrale del personaggio assente, l'invisibile marchese per l'appunto, e in tutto il secondo atto l'espressione raciniana delle passioni femminili (la *pièce* sembra un saggio su Sade visto dalla parte delle donne) è di una incisività bruciante. Ma prevalgono una retorica decadente e un cinismo espositivo che va a caccia dell'applauso, fino al finale scontato. Non solo: il fascino del satanismo sadiano — primo motore dell'azione interiore dei personaggi — appartiene tutto sommato a una *dejà vu* letterario che rinvia a Baudelaire, Poe, Dostoevskij. Bergman, per fortuna, ha usato questa sia pure alta esercitazione retorica per farne un concertato straordinario di «sussurri e grida» femminili. E ha ottenuto dalle attrici sei ritratti femminili di stupefacente esattezza, investiti dalla luce vermiglia del conflitto fra misura della ragione e passione erotica. È il rovesciamento del mito di Don Giovanni, l'invenzione al femminile del maschio stanato nella sua solitudine libertina. L'orchestrazione scenica di Bergman mescola Oriente e Occidente, il *No* e Racine — così cogliendo la singolarità dell'opera — non soltanto con immagini della pittura giapponese sullo sfondo di una scena semicircolare a nicchie di impianto classico, o alternando vaporosi costumi settecenteschi e kimono dai toni fiammeggianti. Egli tesse tutta una ragnatela di allusioni simbolistiche, di gesti rituali, di sapienti *mises en espace* dei moti dell'animo.

Stina Ekblad, una marchesa De Sade di contenuti fervori; Anita Bjork, matrona di virtuosità accanimenti; Marie Richardson, sorella con viziose inclinazioni; Margaretha Byström, una baronessa di Simiane con la bellezza del diavolo; Agneta Ekmanner, serafica contessa di Saint-Fond, ed Helena Brdoin, intrigante Charlotte, sono state le splendide sacerdotesse di questo rito di fuoco e di morte. □

I lavori sono stati conclusi da Ugo Ronfani che, evidenziando le regole del buon governo del teatro e le ideosincresie delle strutture che occorre cambiare al più presto, ha detto basta col «disordine stabilito» ed ha invocato un «teatro al plurale» che non può non tener conto dell'Europa, delle nuove tecnologie e dell'esigenza ad appropriarsi di alcuni spazi televisivi, senza abdicare al suo specifico linguaggio, che va adattato alla platea televisiva, e senza rinnegare l'uso del teatro radiofonico, definito un anticorpo nei confronti del rilassamento della scrittura teatrale.

Tutti i partecipanti hanno invitato il sindaco Nino Messina a rafforzare le strutture carenti, in campo teatrale, a Capo D'Orlando, dove c'è un teatro in costruzione che potrebbe permettere alla ridente cittadina di avere una stagione che impegna non solo le forze interne, ma che può ospitare compagnie di giro e quindi creare un confronto con chi opera già nel campo del teatro. Il circolo Rosso di San Secondo ha offerto ai convegnisti e al pubblico *Cavalleria rusticana* e *Il piacere dell'onestà* quest'ultimo interpretato da Nino Pizzo, Nella Natalia e Carmelo Gumina. L.B.

TANTA VOGLIA DI TEATRO DEL «LUPO SOLITARIO»

GABER: SIAMO TUTTI IMMATURI E IO M'ARRABBIO UN PO' MENO

Da tre anni direttore artistico «anomalo» del Goldoni di Venezia, l'attore-cantante prepara uno spettacolo, Bambini nel tempo, per dimostrare che non ci sono più adulti - Nei progetti una Mostra del Teatro in Laguna - «Se io ho trovato Godot? Una compagna sì: Ombretta».

SILVIA BORRAMEO

Giorgio Gaber, trent'anni di onoratissima carriera, non cambia mai. Magro come un chiodo, il volto scavato, i capelli arruffati, gli occhi dolci e rassegnati. Se c'è una cosa che lo fa soffrire, è un'intervista.

«Dal 1970 al 1982 non ho rilasciato una sola intervista. Oggi c'è mia figlia che fa le pubbliche relazioni e allora...», dice con un sorriso che rivela tutto l'affetto per questa figlia, Dalia, in carriera.

HYSTRIO - Questo per lei è il terzo anno di direzione artistica del Teatro Goldoni di Venezia. Vuol fare un bilancio?

GABER - È un bilancio positivo, anche se quello di direttore è un ruolo che non mi compete. È stata una scommessa organizzativa per tentare di dare una struttura teatrale a una città come Venezia e ad una provincia un po' lontana dal mondo. È stata un'esperienza che, per uno come me abituato a costruirsi gli spettacoli su misura, è servita ad allargare il mio punto di vista. Insomma, una sorta di mestiere non mio che mi ha divertito. Abbiamo fatto delle produzioni nostre, come *Aspettando Godot* con Enzo Jannacci, e le abbiamo fatte girare; abbiamo avuto ospitalità straniera. E per settembre abbiamo organizzato la Mostra del Teatro che sarà come la continuazione simbolica di quella del cinema.

Un fatto nuovo, che vorrei rimanesse come segno di questo mio periodo. L'obiettivo è quello di fare nascere gli spettacoli a Venezia e a Mestre e di farli girare come produzioni originali in seguito. Devo dire che ho accettato di amministrare il Goldoni anche perché si trattava di Venezia alla quale sono molto legato, in quanto è la città di mia madre.

H. - All'inizio della prossima stagione metterà in scena un altro spettacolo. Di che cosa si tratta?

G. - È il completamento di una trilogia: dopo *Parlami d'amore Mariù* e *Il grigio* è la volta di *Bambini nel tempo*, un testo teatrale che riflette sul sentire dell'uomo.

Sentire per capire chi siamo. Riflette sul fatto che nel mondo non ci sono più persone, adulti. Siamo rimasti bambini, adolescenti, immaturi. E questa pericolosa tendenza fa



nascere spontanea una domanda: dove sono gli uomini e dove sono le donne? Ci sono gli animali, l'ambiente, gli alberi. Parliamo di tutto, ci accorgiamo di tutto ma non ci rendiamo conto che non ci sono più gli uomini e le donne.

MONOLOGHI CANTATI

H. - Il Grigio ha segnato la svolta definitiva di Gaber, la sua completa adesione al genere teatrale a scapito della musica e della canzone dei primi anni. Ma il teatro è sempre stato la sua passione, o no?

G. - Certo, se si toglie la musica dalle mie can-

zoni rimangono dei monologhi. Poi nel tempo, tra una musica e l'altra ho inserito dei recitativi. Ho scoperto che alcune cose le sapevo fare e che il mio teatro, come le mie canzoni, è il teatro di un uomo che parla di se stesso, che si interroga. Non considero le canzoni un sottoprodotto rispetto al teatro: per fare uno spettacolo di trenta canzoni bisogna rinnovare ogni volta la propria tecnica di scrittura e avere trenta spunti diversi. Scrivere un testo teatrale significa fare delle variazioni su un solo spunto.

Ultimamente sto cercando di togliermi di dosso quell'immagine di «lupo solitario» dello spettacolo italiano. *Bambini nel tempo* è un primo tentativo che grazie al linguaggio evocativo mette in scena una situazione costruita su diversi personaggi con i quali, però, i dialoghi restano ancora in minoranza rispetto alle considerazioni che il protagonista fa su questi personaggi. Mentre sulla scena evoco dei partner immaginari o veri con cui dialogare, se il ricordo diventa emotivamente pregnante cambia anche il tempo dei verbi. Ecco che, proprio per superare l'anomalia del mio teatro solitario, che anche per questo è così particolare, nei prossimi spettacoli, dopo *Bambini nel tempo*, non sarò più così solo.

RABBIA E MISTERO

H. - È anche per questo motivo che ha deciso di recitare Beckett con Jannacci?

G. - Sì, anche se era un progetto che avevamo da sempre. Vladimiro ed Estragone siamo proprio noi, con i nostri caratteri e i nostri ruoli nella vita. L'assurdo è una delle nostre matrici. Ma è stata un'esperienza regalata, come dire, un privilegio che devo a tutti gli anni di passata attività. Il mio teatro è quell'altro.

H. - E il carattere di Gaber è cambiato? È sempre quell'arrabbiato, quell'uomo contro con l'intera umanità delle sue canzoni degli anni Ottanta?

G. - No. Tutto continua a fare schifo come allora. Ma io mi arrabbio un po' meno. Credo che a questo punto, continuando a urlare non rivelazioni ma cose che ormai la gen-

te sa e subisce, si diventi anche patetici.

H. - Però i suoi spettacoli denunciano sempre un malessere della società. E addirittura nel Grigio c'era quasi un tentativo di approccio con il sacro che per un laico come lei non è poco...

G. - Sì, l'interrogazione del mistero, al di là delle rabbie e delle polemiche, c'è e viene fuori con maggiore evidenza. Si accompagna a una sorta di saturazione del lamento esistenziale. Come se invece di trovare solo gusto e compiacimento nel negativo si cercasse di intuire qualche elemento positivo. La trilogia vuole essere un po' una speranza: un invito a tentare di uscire dal negativo.

H. - E la speranza di incontrare Godot?

G. - L'unica speranza che abbiamo sottolineato nello spettacolo è stata quella del rapporto di amicizia e affetto tra i due svagati clochards.

H. - Di fronte a ciò che accade sulle scene di oggi, secondo lei, sono gli spettacoli che non sono, spesso, all'altezza del pubblico o è il pubblico che non merita di più?

G. - Credo che ci siano due aspetti. Il pubblico è rovinato dalla televisione eppure c'è tanta gente che riesce a schiodarsi dalle poltrone di casa e va a teatro. Occorrerebbe verificarne la qualità. Comunque sono del parere che gli spettacoli in cui ci si diverte sono veramente pochissimi.

H. - C'è qualcosa di cui ha nostalgia?

G. - Sì, che rispetto ad anni fa oggi gli stimoli esterni sono molto scarsi. Anziché cercare di espandersi e di agire all'esterno mi pare che siamo più preoccupati di resistere.

H. - Gaber ha creato una scuola?

G. - Capitava spesso che il pubblico dopo i miei spettacoli volesse parlarmi, discutere, mi chiedesse delle cose. Ma non credo di avere dato vita a una scuola, di avere degli allievi. Ho scelto uno stile per cui sono sempre stato un po' in disparte e oggi hanno più risonanza le cose che si mettono in vista.

L'ultima domanda a un Gaber che già fugge per tornare nel suo mondo di pensiero e solitudine cui si è abituato fin da bambino quando, per una malattia, trascorse molto tempo in diversi ospedali.

H. - Se Gaber non avesse incontrato Ombretta Colli la sua vita sarebbe stata diversa?

G. - Sì. Ombretta è la persona più importante nella mia vita. L'uomo e la donna si completano e il rapporto con una donna è fondamentale. □

A VENEZIA UNA MOSTRA DEL TEATRO

Nei mesi di settembre e ottobre 1991 si terrà a Venezia la Mostra del Teatro: l'intento è di proporre una sintesi del lavoro finora svolto nel capoluogo veneto e, nello stesso tempo, cercare di colmare un vuoto nel panorama teatrale italiano. Il programma della manifestazione, voluta dal vicesindaco e assessore alla Cultura Fulgenzio Livieri e da Giorgio Gaber, direttore artistico del Goldoni, si articolerà sia in iniziative già collaudate, come i debutti di compagnie italiane e straniere di elevato livello culturale, sia in letture, incontri, dibattiti, proiezioni cinematografiche e video nell'ambito della prosa. Un'attenzione particolare verrà riservata al teatro in lingua veneta.

LA SOCIETÀ TEATRALE

HY

UN APPELLO DEL GRUPPO TOSCANO PUPPI E FRESEDE

SIGNORI POLITICI LASCIAATECI VIVERE!

ANGELO SAVELLI

La stagione 90-91 del fiorentino Teatro di Rifredi si è chiusa con risultati che la critica e il pubblico hanno giudicato positivamente, sia per la qualità degli spettacoli che per l'afflusso degli spettatori. È perciò singolare, ed inquietante, che il direttore artistico Angelo Savelli abbia dovuto lanciare un grido d'allarme — quello che pubblichiamo qui sotto — davanti al pericolo che l'attività del giovane teatro fiorentino sia minata dalle fondamenta.

La gestione di questa stagione è costata alla compagnia Pupi e Fresedde enormi sforzi personali ed un notevole investimento economico, praticamente tutto quello che avevamo guadagnato con le tournée estere di Figaro. Abbiamo affrontato questo gravoso impegno perché volevamo dare un segnale preciso di quello che per noi è — e dovrebbe continuare ad essere — il Teatro di Rifredi: uno spazio vitale di cultura teatrale dove coniugare organicamente la produzione con l'ospitalità, il sostegno alle forze locali con gli eventi internazionali, l'attenzione alla sperimentazione con la proposta di spettacoli godibili ma non bassamente commerciali, l'aiuto alle giovani formazioni con la promozione del pubblico scolastico. In fin dei conti, quello che si fa a Rifredi è quello che si dovrebbe fare, e che non viene quasi mai fatto, in un teatro pubblico. Ed infatti, proprio qualche giorno fa, alcuni dei massimi esponenti del ministero della Cultura francese si chiedevano esterrefatti come fosse possibile che il Teatro di Rifredi, con il tipo d'attività che svolge, non fosse stato ancora riconosciuto e conseguentemente finanziato, come «centro drammatico nazionale».

Ma la nostra realtà è alquanto diversa da quella francese: se credete che nel sistema teatrale italiano lavorare bene serva a qualcosa, vi sbagliate. In Italia, per farsi ascoltare bisogna saper fare debiti con i soldi pubblici, o imbastire rapporti più o meno interessati con le persone che contano.

Noi quest'anno abbiamo dato il meglio di noi stessi, con onestà e generosità, ed in cambio abbiamo ricevuto solo schiaffi. Il ministero prima ci ha tagliato 25 milioni della sovvenzione dell'anno passato, poi ci ha abbassato di 60 milioni la sovvenzione della compagnia per le produzioni ed infine ci ha abbassato di 20 milioni la sovvenzione per la gestione del teatro. In totale, 105 milioni persi. I funzionari ministeriali si trincerano dietro l'applicazione di parametri di valutazione che forse saranno anche «matematici», ma che di certo non rendono affatto conto della realtà. Quantomeno della realtà toscana.

È mai possibile che per tutte le nostre produzioni (quest'anno cinque: *Cesira*, *Carmela* e *Paolino*, *Amato mostro*, *Sabò sabò*, *Rimbaud*) più tutta la gestione del Teatro di Rifredi, noi abbiamo ricevuto soltanto 195 milioni mentre, per esempio, per una sola produzione *Krypton* o *Il Carretto* ricevo-



no 200 milioni, il *Variety* 215 e i *Magazzini* 420? Il Teatro Niccolini riceve un miliardo e 400 milioni. Sinceramente: c'è davvero una così abissale differenza con quello che facciamo noi? Il Centro di Pontedera riceve 800 milioni. Non siamo anche noi un Centro altrettanto attivo e vitale, impegnato nella promozione del nuovo teatro?

Sia ben chiaro: noi non mettiamo in discussione l'entità delle sovvenzioni ai nostri colleghi ed amici; noi riteniamo semplicemente vergognosamente inadeguata, ingiusta e punitiva la nostra sovvenzione. Allora, nello «sfascio programmato» della politica teatrale, visto che si pensa soltanto ai carrozoni pubblici ed ai finti privati, noi non possiamo che rivolgerci ai politici locali, nella speranza che almeno a loro stia a cuore la sorte del teatro fiorentino e toscano.

Nel 1990 abbiamo ricevuto 65 milioni dal Comune di Firenze e 40 milioni dalla Regione Toscana: cifre anche queste irrisorie sia in valore assoluto rispetto alla nostra attività, sia in valore relativo rispetto a quanto viene speso da queste stesse istituzioni per altre iniziative o da altri Comuni o Regioni per iniziative analoghe.

Fino ad oggi non sappiamo ancora quanto riceveremo o se riceveremo qualcosa per il 1991. Quello che sappiamo è che la Regione Toscana ha circa un miliardo bloccato sul vecchio Teatro Regionale Toscano inoperante, e che il Comune di Firenze paga quasi 500 milioni per le scuole di Gassman e di Costa. Allora noi rivolgiamo un appello agli assessori alla Cultura del Comune di Firenze e della Regione Toscana, al sindaco e al presidente della Regione, ai senatori e ai deputati toscani: *non costringeteci a chiudere!* □

Una scena di «Amato mostro», spettacolo della serie «Passaporto per la Spagna» di Pupi e Fresedde.

FOYER

FABRIZIO CALEFFI

AH, LES CHIENS AU PRINTEMPS

Grazie a tutti voi, sorrisi di sconosciute che balenate a Montparnasse come belanti cuccioli di lupo che mai azzanneranno agnelli chini sull'acqua dello stesso fiume! Ah, cani di primavera, com'è lieta la vostra lanugine leggera! Piove e al *Deux Magots* striscia lenta la malinconia-escargot. Ma i cani neonati sguazzano felici e allora siano benedette anche le mie lacrime che li rallegrano nelle pozzanghere della sera. Ah, i cani, i cani a primavera!

AN ITALIAN IN PARIS

«Le ore che ho passato nei caffè sono le uniche che io chiamo vivere, oltre alla scrittura».

ANAIIS NIN

Seduto in quel caffè/lo pensavo a mee: oggi, 17 marzo... Compio gli anni a Parigi. Li compie, in perfetta letizia, anche Letizia, che vive qui e dà una festa su un *bateau*. Sul *bateau*, che percorre nonttetempo la Senna, molti dissennati: noi, i festeggiati e tutti gl'invitati. C'è Ivan, che ha occhi sofferiti, ma non sofferenti e per nulla insofferenti: ha scritto un romanzo che ingolosisce senza ingelosire. C'è Victor, che, quando aveva 84 anni insieme ai suoi tre soci, fondò un' *Equipe* e cantò «seduto in quel caffè». C'è una danzatrice del ventre libanese e c'è una cantatrice melancorussa e poi tutto finisce senza sfinire e non ci sono più tassi e ce ne andiamo a piedi verso il mattino parigino *singin' in the rain*. Lunedì Anto arriva qui. (Letizia è Letizia Galli, deliziosa dirimpettaia di Philippe Sollers e illustre illustratrice che quando vede le mie illustrazioni chissà chissà che dice; Victor lo indovinate di sicuro, Ivan T... potete indovinarlo e Anto, nella cui chioma s'annidano sorrisi...).

AN OTHER ITALIAN IN PARIS

«Il vandalismo era passato alle forme umane. La gente trattava se stessa come trattava le cabine telefoniche, strappandosi le budella, gettandole via e imbrattandosi il corpo di simboli sessuali e di graffiti».

MARTIN AMIS

Carlina, che non recita mai alla carlona, è ora Torta Cardunculus: Carlina è il nome, Torta il dolce cognome e Cardunculus il cognome d'arte del personaggio monologante dell'attrice-autrice che vince la sua trasferta milanese al Litta, affrontando la delusione di una generazione perdutasi più lungo i corridoi della Fininvest che lungo i *boulevards* parigini, con una piantina di cardo come talismano. Quest'estate, la Tenace Torta (abituale e non immemori frequentatori di questo *foyer* ricorderanno che festeggiamo insieme la nascita del suo primogenito ora sgambettante) sarà a Parigi: ce la porta, insieme a Maraini e Valeria Moretti, l'Idi.

AH, LA PUB! AH, LA MODE!

«Viviamo in una civiltà televisiva. Lo spot pubblicitario è tutto».

ALBERTO MORAVIA

È primavera e grandina a Brera. Ma non manca nessuno nel loft che Franco Scepi ha trasformato nella cappella dove si celebrano le nozze tra arte visiva e pubblicità. È un matrimonio contemporaneo e i protagonisti devono essere almeno tre: lo stesso Scepi, il pittore Schifano e Brooke Shields. Il «pastore» è Bonito Oliva. Gli invitati non si chiedono perché sono lì: perché sono invitati. Comunque, il *foyer* è più vivace di quanto lo siano quelli dei teatri. E questo non è un buon segno per il teatro. Anche il *parterre de roi* della consegna dei Telegatti non può rivaleggiare con il modello hollywoodiano a cui s'ispira, così come una cliente abituale della Standa può ispirarsi al guardaroba di Grace Kelly in Grimaldi. Sul palco dei premiati, il migliore è il Benzinaio dello spot Volkswagen Golf, quello che olia l'orecchio della ragazza: la più bella pubblicità dell'anno. Tornando a Brooke, tanto in carne, a lei possiamo contrapporre altra Carne, cucinata dal *Gourmet* Ferreri: oh fiera Dellerà / dell'era pagana / del fiero Ferreri / gaudiosa mattana!



NONMODUMNATES

«Matronae procul hinc abite castae: / turpe est vos legere impudica verba».

CARMINA PRIAPEA

«Nonsolomerda»: così *La Repubblica* del 10 maggio titola un servizio su una mostra d'arte. Si riferisce al Manzoni, non il moralista, l'altro, il pittore, inscatolatore di epifanie scatologiche e fors'anche escatologiche. Cose che, ormai, si accettano a scatola chiusa. Altre (vedi qualche riga più in basso) son le cose da matti. Tuttavia, il titolo resta infelice. O anticipa la campagna promozionale della testata? Sgarbi risponderrebbe senza esitazioni di sì.

LULU? OUI, C'EST MOI!

«Una puttana resta una puttana sia con un tailleur di Valentino che con uno di Versace».

GIANNI VERSACE

Un fantasma si aggira per la scena: è il fantasma di Lulu. Il personaggio è così forte da scandalizzare chi sulle poltrone vellutate dei teatri usa posare la parte del corpo con cui osa pensare. Incurante delle lamentele di chi si è scottato in platea, la fiammeggiante Milva presenza di buon grado all'inaugurazione di una mostra di bozzetti di costumi per Lulu organizzata dalla nostra Francesca Gentile. Le fanno *bouquet* fanciulle in fiore, allieve dello stage di Gentile e autrici, insieme ai loro compagni di banco, dei bei disegni. Tra i visitatori lo scrittore Andrea G. Pinketts, un Nelson Algren per la nostra Milork. Come dice Versace, l'abito non fa il monaco, ma il costume fa il personaggio.

CHIUSURA ESTIVA

«Uno scrittore è più o meno l'unico uomo che abbia molto da fare, ma che non sia mai occupato».

EDWARD DAHLBERG

Atutti, buone vacanze matte! Ma non siate mai vacanti! Io? Correggerò le bozze di un romanzo che voi eletti (meglio Eletti che Elettori) avete già saggiato e assaggiato in codesto spazio privilegiato. □

Nell'illustrazione di Caleffi: E vanno a coppie l'anime doppie.

ALLA SCALA E' STATO UN TRIONFO. POSSIAMO REPLICARLO NEL VOSTRO TEATRO.



La Scala di Milano ha inaugurato la stagione con un grande evento: il debutto della nuova Biglietteria Elettronica. Grazie al nostro know-how e ad una tecnologia tutta italiana, abbiamo creato un sistema che consente agli spettatori di scegliere comodamente il proprio posto. Che emette biglietti e tessere di abbonamento senza alcuna possibilità di errore. Che stampa in qualsiasi momento il resoconto esatto delle vendite e delle prenota-

zioni, la contabilità di cassa e il borderò. Il tutto in tempi estremamente ridotti, in un contesto di totale trasparenza. Per la sovrintendenza del teatro milanese che, su tutte, ha preferito la nostra tecnologia,



i risultati non sono mancati: un sensibile aumento delle presenze e quindi un incremento degli incassi già dalle prime rappresentazioni. Ecco perché parliamo di un "trionfo", che la nostra Biglietteria Elettronica è già pronta a replicare in un altro importante Teatro: il vostro.

DANIELE LEONI SOFTWARE
sistemi e progetti di Informatica

via Matteotti, 48/1 - 48022 Lugo (Ra) Italy
tel. 0545/34027 - fax 30823 - unix 30603

RIVENDITORE AUTORIZZATO
ASEM
PERSONAL COMPUTER

CRONACA DELLA TERZA EDIZIONE

MONTEGROTTO-EUROPA PREMIO PER IL TEATRO

RICCARDO MONACO

Se l'anno scorso la Festa del Teatro di Montegrotto Terme era stata spostata dalla stazza dei campionati mondiali di calcio, quest'anno sembrava dover fare i conti con il referendum sulle preferenze elettorali, dimostratosi poi una festa delle urne, concomitante, il 9 giugno, con la giornata della premiazione del Montegrotto-Europa 1991. Ma è stato un referendum vissuto con accorta intelligenza: la gente è andata al mare, gli invitati sono intervenuti al premio e chi prima chi dopo, evidentemente, ha trovato il tempo di votare.

E intanto il Montegrotto-Europa ha aggiunto un altro spicchio di credibilità a quanto era stato fatto nelle due edizioni precedenti. I ragazzi, i giovani attori delle scuole di recitazione, quest'anno hanno assediato il premio loro riservato, quello alla Vocazione. In previsione del loro numero la giuria preposta aveva organizzato una pre-selezione, sempre al Palazzo del Turismo di Montegrotto nell'aprile scorso. Ne erano usciti quattordici nomi che si sono aggiunti a quelli presentati per la selezione di giugno; le audizioni del venerdì 7 e di sabato 8 al Palazzo del Turismo sono state affollate e la giuria alla fine ha deciso di premiare per la sezione veneta Luca De Bei di Padova.

Per la sezione nazionale il premio alla Vocazione è andato a Pino Censi, con un brano da *La tragica storia del dottor Faust* di Marlowe; accanto a Censi sono state premiate Laura Ferrari (con *Sinfonia d'autunno* di Bergman e *Antigone* di Anouilh) e Vittoria Piancastelli (con *La gatta Cenerentola* di De Simone e il *Diario di Olivia* di Umberto Simonetta).

Ma il Montegrotto-Europa, rispettando la sua struttura molecolare, anche quest'anno ha affiancato alle selezioni e ai nomi celebri delle iniziative culturali di peso. Venerdì pomeriggio vernice letteraria per Valeria Paniccia, fresca autrice di un «Baedeker» informato e intelligente quanto mai necessario, *Professione attore - Guida facile ad un mestiere difficile* editore Mondadori: dal chi è? di teatro, cinema, televisione agli indirizzi utili per inserirsi nel lavoro.

A Valeria Paniccia, giornalista esperta di teatro, l'idea in parte è venuta vivendo proprio le prime due edizioni del Montegrotto-Europa, a contatto con questi giovani accal-



7 - 8 - 9 GIUGNO 1991
MONTEGROTTO TERME
PALAZZO DEL TURISMO

In collaborazione con MARTINI & ROSSI

MARTINI

cati davanti all'ingresso ma privi di biglietto d'invito e abito di gala.

Venerdì sera l'atteso spettacolo del mimo francese Yves Lebreton, allievo di Etienne Decroux: scena severa, inquadrata in nero, sapiente dosaggio di luci, pochi oggetti sgangherati in vista, una carrozzella, un baule,

una valigia, una sedia, poche cose tutte da reinventare nella loro funzione per raccontare le avventure di monsieur Ballon. Resta un sogno infantile nell'*arte poietica* di Yves Lebreton, e proprio come un sogno si dipana il suo spettacolo: il piccolo francese in canottiera e bretelle sa tenere un fiore di carta in

mano con la stessa gentilezza nostalgica e perduta dei boulevards di *Les enfants du paradis* di Marcel Carné.

Come viene dal cuore la citazione chapliniana da *Il dittatore* quando gioca quasi clownesicamente con un palloncino gonfiato che poi farà scoppiare a viva forza, o nel celebrare *tennis game* con tanto di racchetta imberlata (come avrebbe potuto sagomarla Dali).

Giornata intensa quella di sabato: oltre alle audizioni ecco finalmente la conferenza stampa di Vittorio Mezzogiorno, premio Montegrotto-Europa per il Teatro 1991. Un incontro affollato, un Mezzogiorno impegnato nella appassionante difesa dell'identità culturale dell'attore, della sua dignità personale, della sua faccia e della sua voce.

Nel pomeriggio un'altra vernice, quella della mostra iconografica «Omaggio a Carlo Goldoni», a cura di Fabio Battistini, Gastone Geron e Ugo Ronfani; una rivisitazione dei maggiori allestimenti goldoniani del secondo dopoguerra come apertura delle celebrazioni del bicentenario. La vernice è stata seguita da una tavola rotonda cui hanno partecipato Ginette Herry, del comitato eurofrancese intitolato a Goldoni, Renzo Tian che presiede l'Associazione Critici di teatro, Gianfranco De Bosio, regista goldoniano per eccellenza, Ugo Ronfani, *deus ex-machina* e segretario del comitato ministeriale italiano per il Bicentenario, Nuccio Messina, presidente degli Stabili italiani, Giovanni Da Pozzo, per l'Università di Padova. In serata lo spettacolo con gli allievi dell'Accademia Silvio D'Amico diretti dal professor Lorenzo Salvetti con uno scherzo goldoniano, *Nel mondo della luna*, un collage di brani ambientato insolitamente in un manicomio, recusorio della follia non a caso inventato dall'illuminismo in cui Goldoni si riconobbe come figlio del suo tempo.

Domenica mattina le premiazioni. Sono sfilati sul palco del Palazzo del Turismo i giovani attori, un Vittorio Mezzogiorno salutato per acclamazione, Giampaolo Sodano, direttore di Rai2, con la meritoria rassegna televisiva «Palcoscenico 91» (proiettata una clip didascalica relativa agli appuntamenti teatrali in video), Giorgio Prosperi, anziano gentiluomo della critica militante e della sceneggiatura cinematografica, una vita spesa a raccontare il teatro sulle colonne de «Il Tempo» di Roma.

Da segnalare, ancora, che in questa terza edizione ha affiancato il Comitato manifestazioni di Montegrotto Terme, cui si deve l'iniziativa ormai diventata un appuntamento fisso, uno *sponsor* autorevole come la *Martini e Rossi*. È noto che la *Martini e Rossi* sponsorizza soltanto — fin dai tempi ormai lontani, anni Trenta, in cui proponeva i famosi concerti del lunedì alla Radio — manifestazioni di rilevanza artistica e culturale, sicché la sua presenza a Montegrotto Terme assume il significato di una conferma dell'importanza della rassegna. □

A pag. 25, l'affiche del Premio Montegrotto Europa 1991 disegnata da Lele Luzzati. In questa pagina, dall'alto in basso e da sinistra a destra, il palazzo del Turismo, sede della manifestazione, e alcuni componenti la giuria: Odoardo Bertani, Andrea Bisicchia, Carlo Maria Pensa, Filippo Crispo, Gastone Geron, Emilio Pozzi, Fabio Battistini, Nuccio Messina, Sandro Sequi.



LA MOTIVAZIONE DEL PREMIO MONTEGROTTO-EUROPA

VITTORIO MEZZOGIORNO O LA PASSIONE TEATRALE

Premiando l'attore del Mahabharata, impegnato anche nel cinema e nella televisione, la Giuria ha reso merito ad una vocazione autentica, perseguita con passione e con studio, e ha inteso riconoscere il riuscito approdo ad una nuova, moderna concezione del ruolo dell'uomo di spettacolo.

Chiamata ad assegnare per la terza volta il Premio Montegrotto - Europa per il Teatro, destinato ad onorare una personalità della scena europea che abbia contribuito ad illustrare significativamente l'insostituibile funzione dell'Arte teatrale nella società contemporanea, la Giuria ricorda i due vincitori delle precedenti edizioni: l'attrice Andrea Jonasson, luminosa interprete di una ribalta europea aperta al futuro, e il drammaturgo Vaclav Havel, oggi Presidente della Repubblica cecoslovacca, intrepido esponente di un Teatro della libertà impegnato a realizzare nell'altra metà del continente la «rivoluzione tranquilla» della cultura al servizio dell'uomo.

Nello spirito del premio, e alla luce delle due scelte precedenti, la Giuria assegna il Premio Montegrotto - Europa per il Teatro 1991, consistente nella somma di dieci milioni di lire e nella stele in oro e argento di Montegrotto, all'attore Vittorio Mezzogiorno, ancora giovane di anni, ma che ha al suo attivo una carriera contrassegnata da alti risultati artistici e, dagli esordi con Eduardo De Filippo alla fondamentale esperienza di attore di statura internazionale nel *Mahabharata* di Peter Brook, dalla coraggiosa interpretazione del *Woyzeck* di G. Büchner con la regia di Martone fino alle sue sempre incisive presenze in decine di produzioni cinematografiche e televisive anche di vasta audience, come *La Piovra*, caratterizzata da una duplice apertura verso una dimensione europea dello spettacolo e una visione unitaria dei rapporti fra la scena e i nuovi media. Dopo le prime esperienze di palcoscenico a Napoli, mentre attendeva agli studi classici fino alla laurea in Legge, Vittorio Mezzogiorno ha riconosciuto la propria vocazione di attore alla scuola severa del grande Eduardo De Filippo, della cui compagnia ha fatto parte fra il '66 e il '68, accanto a maestri della scena come lo stesso Eduardo, Isa Danieli e Pupella Maggio. È seguita una intensa attività teatrale, che continua, nonostante gli impegni cinematografici e televisivi, e che lo ha portato a maturare le proprie qualità interpretative in tutti i generi, dalla tragedia al dramma, dalla commedia brillante al repertorio epico popolare, con autori come Aristofane, Büchner, Brecht, Carrière, e drammaturghi contemporanei. Sulla scena di questi ultimi vent'anni, Mezzogiorno ha fatto scelte diverse, dal teatro di tradizione a quello sperimentale, per amore del rischio e della ricerca, con un impegno e un rigore che non è esagerato definire esemplari. L'incontro con Peter Brook è stato, di questo processo di maturazione, una fase decisiva: il personaggio di Arijuna, nella grande epopea celeste del *Mahabharata*, è nato da una ricerca durata dieci mesi e si è via via affinato nel corso di una *tournee* durata anni intorno al mondo, per concludersi con il suggello della perfezione interpretativa nella versione cinematografica dell'88.



Senza mai interrompere il lavoro teatrale, di cui avverte la faticosa nobiltà, Vittorio Mezzogiorno ha cominciato nel '73 una brillante carriera di attore televisivo, con *Il Picciotto* di Attilio Negrin, e nel '75 ha esordito nel cinema con *Cecilia* di Jean-Louis Comolli; dopo di che è stato conteso dal piccolo e dal grande schermo, con più di quaranta produzioni, spesso nel ruolo di protagonista. Hanno chiesto a Mezzogiorno di prestare al cinema il suo volto straordinariamente espressivo, la sua professionalità che gli permette di cogliere nella loro verità i personaggi più disparati e la sua sensibilità nutrita di cultura registi come Nanni Loy (*Café Express*), Giuliano Montaldo (*Il giocattolo*), Carlo Lizzani (*La casa dal tappeto giallo*), Patrice Chereau (*L'homme blessé*), Marco Bellocchio (*La condanna*), Werner Herzog (*Grido di pietra*, girato in Patagonia), Amos Gitai (*Golem*). Le sue presenze in televisione, diretto da registi come Giacomo Battiato, Daniele D'Anza, Giuliana Berlinguer e Dino Risi, gli hanno procurato i favori del grande pubblico culminati nei consensi per la serie della *Piovra*, senza che la natura e la funzione del mezzo televisivo abbiano in alcun modo diminuito la sua carica partecipativa ai vari ruoli.

Premiando Vittorio Mezzogiorno, la Giuria rende merito ad un attore europeo fra i migliori della generazione formatasi dopo la guerra, plaude ad una vocazione autentica perseguita con passione e con studio e riconosce il felice approdo ad una nuova, moderna concezione del ruolo dell'uomo di spettacolo nella società della comunicazione intermediale. □

Nella foto: Vittorio Mezzogiorno riceve dalle mani del sindaco Ronzoni il trofeo del premio Montegrotto-Europa per il Teatro.

LA MOTIVAZIONE DEL PREMIO MONTEGROTTO-VIDEOTEATRO

SODANO: SI È BATTUTO PER IL TEATRO IN TV

Le prime due stagioni di Palcoscenico su Raidue sono state le carte vincenti di una nuova politica culturale per una Televisione finalmente adulta, liberata dai vincoli di programmi omologati secondo la audience e capace di rivolgersi con articolate proposte a tutte le fasce di utenti.



Chiamata ad assegnare per la prima volta il Premio Videoteatro istituito, accanto agli altri riconoscimenti, dai promotori della Festa del Teatro di Montegrotto Terme, la Giuria si compiace per questa nuova iniziativa, che interviene in una fase di promettente reinserimento del Teatro di Prosa nei programmi della Televisione, segnalando ogni anno una personalità che si sia particolarmente distinta nel favorire questo reinserimento.

E decide di assegnare il Premio, consistente in un assegno di lire cinque milioni, a Giampaolo Sodano, direttore della seconda rete della RaiTv, per la convinzione e la coerenza con cui, dando esecuzione al programma pluriennale *Palcoscenico*, ha contribuito in modo non episodico, secondo un preciso progetto culturale e sulla base di formule innovative, ad avvicinare al Teatro di Prosa e a quello Lirico la vasta platea televisiva.

Mentre altre reti televisive del settore pubblico o privato sceglievano di «spettacularizzare» il ritorno, dopo molti anni di quasi completa assenza, del Teatro in Televisione, con frammentarie e non coordinate presenze di addetti ai lavori ma senza un preciso impegno culturale ed educativo, quasi che bastasse parlare del lavoro teatrale in video anziché farlo, sotto l'impulso di Giampaolo Sodano Raidue ha saputo imboccare la strada giusta, che è quella di proporre con graduata regolarità e scelte non uniformi allestimenti televisivi di spettacoli di Prosa, sperimentando nel contempo nuove formule produttive e perfino un nuovo linguaggio espressivo che concili il specifico teatrale e la specificità della Tv.

Palcoscenico — che alla sua seconda edizione è già diventato

un punto fisso della programmazione di Raidue — è stato la risposta pronta e generosa all'impegno comune che hanno assunto congiuntamente il ministero del Turismo e dello Spettacolo e la presidenza della Rai per fare del buon Teatro in Televisione, nell'ottica di una Tv finalmente «adulta» che, liberatasi dai vincoli di programmi omologati e banalizzati secondo il vieto e sbrigativo criterio di una *audience* non sempre compatibile con la qualità e il gusto, sia capace di rivolgersi con articolate proposte produttive a tutte le fasce dei fruitori del mezzo.

Giampaolo Sodano è approdato a questi persuasivi risultati — che sono stati confortati da buoni indici di ascolto, soprattutto presso il pubblico femminile, e dal consenso delle forze vive della cultura italiana — mettendo a frutto la sua lunga esperienza interna all'azienda radiotelevisiva, dov'era entrato nel '64, come programmatore, dopo avere vinto una borsa di studio. Sceneggiatore, in seguito, di telefilm, caposervizio del settore spettacoli leggeri e incaricato dell'acquisto di programmi prodotti all'estero, Sodano è stato nominato dirigente d'azienda negli anni Settanta, si è occupato dei rapporti con le Regioni presso il consiglio di amministrazione della Rai e, dopo un'esperienza politica sui banchi del Parlamento, è diventato vicepresidente e amministratore delegato della Sipra, per assumere infine la direzione della seconda rete della Rai. La serie di *Palcoscenico 1*, trasmessa nelle serate del lunedì dal 9 luglio al 5 novembre scorsi, aveva proposto undici opere di Prosa e sette opere liriche dimostrando, contro gli increduli, l'esistenza di un pubblico di ogni età che chiede al mezzo televisivo l'emozione e il conforto di forme d'arte come il Teatro e la Musica. E la serie di *Palcoscenico 2*, presentato di recente al Teatro alla Scala e dedicato alla memoria di Paolo Grassi nel decennale della scomparsa, offre — oltre a spettacoli di opere liriche registrati nei più grandi teatri d'Europa — un cartellone di Prosa incentrato su un ciclo Pirandello, su un regista prestigioso come Strehler, sul teatro di Dario Fo, su autori stranieri come Shaw e Pinter e su una edizione televisiva, firmata dallo stesso regista, del colossale allestimento che Ronconi ha tratto dagli *Ultimi giorni dell'umanità* di Karl Kraus. L'intervento così rinnovato di Raidue nell'area dello Spettacolo d'arte e di cultura conferma l'impegno e la capacità progettuali del direttore della rete Giampaolo Sodano, e convince la Giuria che sia ben meritato il Premio Videoteatro 1991 a lui alla unanimità attribuito, con molti auguri per il prosieguo della sua attività. □

Nella foto, Giampaolo Sodano, direttore della seconda rete Tv, riceve il premio Videoteatro attorniato da Renzo Tian, Gianna Giachetti, Odoardo Bertani, Agostino Braggion e Ugo Ronfani.

LA MOTIVAZIONE DEL PREMIO DI SAGGISTICA RIDENTI

PROSPERI, IL RITROVATO MAGISTERO DELLA CRITICA

L'omaggio a mezzo secolo di lavoro culturale nel mondo dello Spettacolo di un critico ch'è stato anche drammaturgo, sceneggiatore e regista.

Chiamata ad assegnare per la seconda volta il Premio per la Saggistica Teatrale *Lucio Ridenti*, istituito dai promotori della Festa del Teatro di Montegrotto, in collaborazione con gli eredi e con la rivista *Hystrio*, la Giuria ricorda con gratitudine Lucio Ridenti, che fu per quarant'anni direttore de *Il Dramma* e la cui esistenza fu tutta dedicata, con passione generosa, al Teatro italiano, ribadisce che il Premio è stato istituito allo scopo di indicare gli indispensabili vincoli che il Teatro di oggi e di domani deve mantenere con il suo passato, affinché il senso dello specifico teatrale non vada smarrito.

E decide di assegnare il Premio, consistente in un assegno di lire tre milioni, a Giorgio Prosperi, con questo rendendo omaggio ad una figura di prua della critica e della saggistica teatrali, che in oltre mezzo secolo di attività ha recato, con luminosa intelligenza e acuta sensibilità, preziosa testimonianza sulle vicende della scena italiana ed internazionale.

Il lavoro culturale di Giorgio Prosperi si è svolto in più direzioni, sempre raggiungendo persuasivi risultati artistici e professionali. Titolare dal 1956, dopo esordi come critico musicale su *Il Piccolo* nella seconda metà degli anni Trenta, del ruolo di critico drammatico del quotidiano di Roma *Il Tempo*, dov'è degnamente succeduto a Silvio D'Amico, Giorgio Prosperi ha anche esercitato la critica cinematografica, è autore di testi di teatro, soggetti e sceneggiature per il cinema, è stato regista teatrale, ha tenuto cattedra di sceneggiatura al Centro Sperimentale di Cinematografia e ha dato alle stampe un *Corpus* di saggi apprezzato dagli studiosi.

Il magistero critico di Prosperi ha continuato validamente la migliore tradizione italiana, quella che da Giovanni Pozza a Renato Simoni ha considerato la cronaca dello spettacolo come impegno culturale e stimolo alla creazione artistica. Nell'attraversare le complesse vicende della nostra scena, caratterizzate da trasformazioni profonde, Prosperi ha sempre affermato in autonomia di giudizio, con gli strumenti di una eccellente formazione culturale, la sua inconfondibile vocazione di «moralista laico», pronto ad assumere posizioni polemiche non soltanto su questioni di estetica teatrale ma anche sui problemi inerenti alla politica culturale, ivi comprese le responsabilità delle istituzioni pubbliche nei confronti del Teatro.

Il Premio Lucio Ridenti 1991 va dunque ad una personalità di primissimo piano che, lungi dal rifugiarsi in una osservazione distaccata degli eventi teatrali, ha anche contribuito direttamente alla crescita del teatro italiano dell'ultimo mezzo secolo, coniugando i valori irrinunciabili della tradizione con le spinte delle forze innovative.

In una fase della storia dello Spettacolo caratterizzata da nuovi rapporti fra la scena e i vari media della comunicazione artistica, la Giuria desidera ricordare il Prosperi drammaturgo di *La congiura*, Premio Marzotto 1959, rappresentata al Picco-



lo Teatro di Milano con la regia di Luigi Squarzina, nonché di testi successivi, apprezzati dal pubblico e dalla critica, come *Il Re* o *Processo a Socrate*; inoltre il Prosperi regista di novità italiane, come *Creatura umana* di Vittorio Calvino, e infine il Prosperi sceneggiatore di film che hanno lasciato durevole impronta come *Il cappotto* di Alberto Lattuada, *La voce del silenzio* di G.W. Pabst, *Stazione Termini* di Vittorio De Sica, *Senso* di Luchino Visconti, *Estate violenta* di V. Zurli. Nell'additare all'ammirazione e alla riconoscenza del Teatro italiano una così lunga e operosa carriera, fortemente unitaria nella sua varietà multiforme, la Giuria augura a Giorgio Prosperi, con grande affetto, di poter continuare ancora a lungo il suo magistero. □

Dall'alto in basso e da sinistra a destra, Gino Parisatto, presidente dell'Azienda di promozione turistica premia il critico Giorgio Prosperi. Dietro a loro, Ugo Ronfani, il sindaco di Montegrotto Terme Edgardo Ronzoni e Nuccio Messina, presidente dei Teatri stabili e direttore di VenetoTeatro; la giuria sul palco: in primo piano Furio Bordon, direttore dello Stabile del Friuli Venezia Giulia.

IL VERBALE DELLA GIURIA DOPO DUE GIORNI DI AUDIZIONI

ECCO I QUATTRO VINCITORI DEL PREMIO ALLA VOCAZIONE

Sono Pino Censi, Laura Ferrari e Vittoria Piancastelli (ex-aequo), Luca De Bei - Marlowe, Wedekind, Bergman e Simonetta gli autori prescelti dai vincitori - Presenti alla terza edizione allievi provenienti da tutte le maggiori scuole di teatro italiane e giovani preselezionati in aprile.



La giuria del Premio alla Vocazione formata da Ugo Ronfani (presidente), Fabio Battistini (segretario), Giovanni Antonucci, Marco Bernardi, Odoardo Bertani, Andrea Bisicchia, Furio Bordon, Filippo Crispo, Giovanni Calendoli, Gianfranco De Bosio, Gastone Geron, Gianna Giachetti, Paolo Lucchesini, Nuccio Messina (coordinatore dei lavori), Patrizia Milani, Carlo Maria Pensa, Paolo Emilio Poesio, Emilio Pozzi, Sandro Sequi, Luigi Squarzina e Renzo Tian ha esaminato nei giorni 7 e 8 giugno i 62 candidati ammessi ed ha effettuato una prima selezione ritenendo meritevoli di segnalazione i candidati: Amaldi Ilaria, Baldini Paola, Brundo Gianluca, Brunelli Susanna, Censi Pino, Cirina Patrizia, De Bei Luca, Ferrari Laura, Insinna Flavio, La Rosa Graziella, Maddaloni Ferdinando, Mandolini Mauro, Martelli Eva, Marzotto Luisa, Mercurio Sonia, Michelotto Tiziana, Noschese Chiara, Pagnoni Massimo, Piancastelli Vittoria, Pifferi Valeria, Pisani Renata, Ridolfo Claudio, Scalaprice Caterina, Tonello Bianca, Valoppi Flavia, Viallet Marie, Zagarìa Marcello, Ziliotto Luisa.

Dopo ampia discussione la Giuria, per la sezione veneta, ha ritenuto di dover premiare Luca De Bei di Padova e ha ritenuto meritevoli di menzione Luisa Marzotto di Vicenza e Bianca Tonello di Chioggia. Luca De Bei, che ha presentato il monologo di Maurice dal *Risveglio di primavera* di Wedekind, ha dimostrato maturità di interprete disegnando con finezza la psicologia del personaggio.

Il Premio alla Vocazione per la sezione nazionale è stato assegnato all'attore Pino Censi e sono state premiate ex-aequo le attrici Laura Ferrari e Vittoria Piancastelli.

Censi ha dimostrato capacità di affrontare con sicura padronanza di mezzi un personaggio di alta e complessa drammaticità da *La tragica storia del dottor Faust* di Marlowe, rendendolo con uno stile limpido e personale.



Laura Ferrari ha realizzato con raffinata interiorità il ritratto della figlia inaccettata di *Sinfonia d'autunno* di Bergman confermando poi il suo talento drammatico nell'*Antigone* di Anouhil.

Vittoria Piancastelli ha saputo sdoppiarsi con padronanza dei tempi comici e capacità di coinvolgimento nella scena delle ingiurie dalla *Gatta Cenerentola* di De Simone e soprattutto nel *Diario di Olivia* di Umberto Simonetta.

La Giuria ha inoltre segnalato le attrici Paola Baldini e Ilaria Amaldi e gli attori Mauro Mandolini, Flavio Insinna e Ferdinando Maddaloni. □

Dall'alto in basso e da sinistra a destra, Pino Censi, Laura Ferrari premiata ex aequo con Vittoria Piancastelli; Gianna Giachetti e Agostino Braggion, presidente dell'Associazione albergatori premiano per la sezione veneta Luca De Bei.

UNA TAVOLA ROTONDA NEL CORSO DELLA FESTA DEL TEATRO

PROGETTI PER IL BICENTENARIO INTORNO ALLA MOSTRA GOLDONI

L'esposizione, in 38 pannelli, sarà portata la stagione prossima nei teatri italiani - I propositi celebrativi del governo e le iniziative in corso negli interventi di De Bosio, Herry, Messina, Da Pozzo, Ronfani e Tian.

SILVIA BORROMEO



Dai pannelli di una mostra fotografica su Carlo Goldoni alla nascita di una *Comédie Venitienne* in Italia che come la *Comédie Française* in Francia, conservi l'eredità preziosa del teatro italiano dal Ruzante a Goldoni. Ecco il senso e l'auspicio espressi durante l'inaugurazione della mostra goldoniana a Montegrotto Terme, sede ideale per dare in anteprima alcune informazioni sul bicentenario goldoniano che sarà celebrato nel 1993.

La mostra — che è la prima testimonianza iconografica e il prologo del bicentenario, e che sarà portata nei prossimi mesi nei foyer dei teatri d'Italia a partire da Venezia —, è stata curata da Fabio Battistini, Gastone Geron, Nuccio Messina e Ugo Ronfani. In 38 pannelli i curatori hanno cercato di offrire al pubblico una sintesi della presenza goldoniana sui palcoscenici italiani nel nostro secolo. Il teatro, infatti, grazie alle realizzazioni scenografiche e registiche e alle interpretazioni di grandi attori ha, in questo secolo visitato l'opera di Goldoni in modo sempre più inno-

vativo rispetto all'Ottocento.

Dopo alcune foto che illustrano le tappe più salienti della vita del nostro autore, tutta la mostra è un susseguirsi di scene e di volti di attori tratti dalle più celebri messinscène dagli anni Trenta ai giorni nostri. Momenti fondamentali che testimoniano l'affetto, il rispetto e la curiosità verso un autore che è stato giustamente definito «il nostro Shakespeare».

SPIRITO UNITARIO

Ecco perché le celebrazioni del bicentenario, almeno nelle intenzioni dei partecipanti all'inaugurazione-dibattito, dovranno essere un evento grande, diverso da un freddo e superficiale calendario di appuntamenti e soprattutto non effimero. «A dispetto dei legheismi culturali e politici che volevano una celebrazione goldoniana all'interno dei ristretti confini del Veneto, non solo è stato creato un comitato esecutivo nazionale presieduto dal ministro Carlo Tognoli, che insieme al comi-

tato veneto coordinerà tutte le manifestazioni in Italia, ma si sta lavorando accanto all'*Association Goldoni Européen* per far sì che la celebrazione dell'autore diventi un evento europeo» ha detto nel corso della tavola rotonda Ugo Ronfani, cui è stato affidato l'incarico di segretario generale nel comitato nazionale. «Bisognerà intervenire anche in quelle che sono state definite le "aree goldoniane depresse", cioè in Paesi come la Gran Bretagna o la Germania che registrano un basso numero di rappresentazioni goldoniane». La Francia, rappresentata durante il dibattito dal direttore dell'*Association Goldoni Européen* Ginette Herry, ama da lungo tempo l'autore italiano. «Siamo stati tutti allievi del grande studioso goldoniano Mario Baratto e la nostra associazione è nata grazie ai suoi insegnamenti. Per il bicentenario abbiamo già approntato alcuni gruppi di lavoro che si occupano di tradurre i testi ancora sconosciuti nel nostro Paese, di studiare criticamente il periodo francese di Goldoni e la problematica dell'accoglienza che gli è stata ri-

servata in Francia, e di allestire spettacoli nati da un lavoro di laboratorio sul rapporto lingua-attore, in italiano e in francese. "Come sogno nel cassetto", dice Ginette Herry, abbiamo in programma una mostra "agita" sui luoghi veneziani descritti nelle commedie di Goldoni, luoghi dove ci piacerebbe vedere anche alcuni attori recitare i pezzi canonici del teatro goldoniano».

UNA COMPAGNIA VENETA

Ma anche il libro dei sogni italiani sul bicentenario è aperto e ricchissimo e ognuno, nell'ambito delle sue competenze, potrà dare un apporto significativo. Nuccio Messina ha ribadito l'impegno di istituire la Compagnia stabile goldoniana che, con l'aiuto di registi veterani dell'autore come De Bosio, dovrebbe riuscire ad avere in repertorio, per l'appuntamento del 1993, otto commedie. «Contiamo di avvalerci della collaborazione anche di Chéreau e De Simone. Ma non è tutto. Vorremmo dare alla Scuola superiore di teatro veneto il nome di Carlo Goldoni e faremo in modo che l'istituzione del Festival goldoniano abbia una cadenza annuale».

Alle parole di Messina, Gianfranco De Bosio aggiunge il sogno forse più ambizioso: quello della nascita di una *Comédie Venitienne*. Ma nel libro dei sogni c'è posto per tutti: per le università — ha detto il professor Da Pozzo — specialmente quelle di Padova (che sta lavorando da anni a un vocabolario goldoniano) e di Venezia, che proporranno nell'ambito di un convegno internazionale una giornata di studi goldoniani sulle opere poco conosciute e considerate minori; per gli editori, che potrebbero pubblicare edizioni critiche di tutta l'opera goldoniana; per coloro che operano nell'ambito degli ambienti musicali e lirici, che potrebbero bandire un concorso per giovani compositori che creino nuove opere liriche tratte dalle commedie di Goldoni. E ancora, per gli operatori della televisione, del cinema, della radio e, *dulcis in fundo*, per tutti gli appassionati di teatro, che potranno celebrare il Goldoni con una grande festa, prevista a conclusione del bicentenario, nello scenario, ovviamente, della laguna. Insomma, le premesse sono buone per far sì che il bicentenario sia un evento che non si limiti all'uscita di un francobollo o a una vuota commemorazione, ma sia un'occasione per restituire all'autore la sua grandezza che è stata offuscata, anche nel nostro Paese, da stereotipi ed interpretazioni spesso riduttive. «Già negli ultimi tempi», ricorda Renzo Tian, «si è visto sulle scene un Goldoni inaspettato. Il bicentenario può essere il primo grande passo per ritrovare un autore con il quale dobbiamo rinnovare i rapporti. Goldoni può davvero essere nostro contemporaneo».

A pag. 31, una panoramica del salone con la mostra «Omaggio a Carlo Goldoni», durante la tavola rotonda. In questa pagina, da sinistra a destra, Giovanni Da Pozzo dell'Università di Padova, Ugo Ronfani, segretario del Comitato nazionale per il Bicentenario, Ginette Herry direttore dell'Association Goldoni européen, Renzo Tian, critico del Messaggero di Roma e il regista Gianfranco De Bosio, che hanno inaugurato, insieme a Nuccio Messina la mostra goldoniana.



DIBATTITO INTORNO A UN LIBRO

Mito e realtà dell'attore di teatro

Montegrotto, venerdì 7 giugno, ore diciotto: il pubblico inizia ad affluire nel ridotto del Palazzo del Turismo, e resta subito piacevolmente sorpreso dalla giovane età dell'autrice di *Professione attore*. Particolare, questo, che certamente contribuisce a evitare l'atmosfera paludata e un po' noiosa delle presentazioni letterarie, lasciando invece posto all'autentica curiosità di un pubblico di aspiranti attori, in apprensione per le selezioni ancora in corso, e di operatori teatrali autorevoli. Per dare spazio alle osservazioni del pubblico, Ugo Ronfani ha quindi accennato rapidamente ad alcuni pregi di questa guida che fornisce una segnaletica dettagliata per orientarsi nell'occulto (per i neofiti) mondo del teatro: senza dimenticare gli spunti brillanti, come l'idea di Albertazzi di fondare una «scuola di dissuasione al mestiere dell'attore». D'altra parte Emilio Pozzi, rivolgendosi anche alla responsabile dell'ufficio stampa Mondadori, Daniela Foscarini, ha auspicato molteplici ristampe del testo, invitando l'editore a consentire in futuro una migliore impostazione grafica e un ampliamento della materia trattata. Giovanni Antonucci ha fatto presente la necessità dell'inserimento, nella guida, di una sezione dedicata ai rapporti attore/critica e di una corposa bibliografia che induca il giovane attore, in genere lettore svogliato,

a costruirsi degli strumenti culturali idonei. La discussione si è ben presto naturalmente attestata sulla natura, la quotidianità e i problemi del lavoro dell'attore, attraverso spunti critici e rievocazioni personali: Giovanni Calendoli ha definito gli attori «esseri mostruosi» per l'enorme dispendio di energia richiesto dalla loro arte; Sandro Sequi ha ribadito il punto dolente della difficoltà di occupazione che affligge l'attore, mentre Gastone Geron ha riaffermato il valore, praticamente scomparso, della dimensione artigianale che dovrebbe accomunare il mestiere di giornalista a quello dell'attore. Gianna Giachetti ha sentito l'impulso di testimoniare sul dovere di «sentirsi per bene dentro», nonostante che il mercato teatrale imporrebbe di «vendersi» e di scendere a compromessi.

Il racconto di due episodi ha infine suggerito alcuni aspetti esistenziali di questo mestiere: Odoardo Bertani ha ricordato l'ansia spasmodica di un'attrice che, sebbene stesse lottando contro una grave malattia, si preoccupava di cercare il ruolo da interpretare nella stagione successiva; Paolo Emilio Poesio ci ha invece fatto rivedere la figura stanca e affaticata di Ruggero Ruggeri nei suoi ultimi anni, la stessa figura che si ergeva forte e ringiovanita di quarant'anni al momento di entrare in scena. A.E.

IMPRESSIONI E COMMENTI DI CHI C'ERA



VITTORIO MEZZOGIORNO (attore) - «Trovo che il Premio alla Vocazione sia un'occasione importante per i giovani attori. È bello che abbiano dato un premio a me, che non mi sento esclusivamente attore di teatro: significa che è un premio creativo, aperto a considerare valide situazioni lavorative diverse ma complementari.

Lo spettacolo di Salvetti mi è piaciuto molto: c'era disciplina gioiosa e freschezza di qualità, soprattutto per allievi del primo anno».

EDGARDO RONZONI (sindaco di Montegrotto Terme) - «Ritengo che la terza edizione del Premio Montegrotto-Europa sia stata molto positiva, superiore a quella degli anni precedenti per quanto riguarda la qualificazione di Montegrotto verso l'esterno. Ho trovato la mostra goldoniana interessante e molto divertenti i due spettacoli, di cui ho apprezzato sia l'impegno sia il livello di preparazione. Premiare Mezzogiorno, un attore di prima grandezza, ha portato un contributo di immagine a Montegrotto e, volendo seguire la "retta via" della cultura, affinché la manifestazione si identifichi in futuro con la località che la ospita, mi sono parsi fondamentali i riconoscimenti a Giorgio Prospero e a Giampaolo Sodano».

GIORGIO PROSPERI (critico teatrale) - «Come critico, figura che di solito viene tenuta ai margini della *kermesse* teatrale, non mi aspettavo un'accoglienza così, da protagonista, per l'affetto e la stima da parte dei colleghi. Ho visto lo spettacolo di Salvetti, *Scherzo goldoniano*, e mi è parso interessante come esercizio di ginnastica inventiva. La giuria del Premio alla Vocazione ha lavorato con serietà segnalando giovani attori ad un livello di preparazione più che professionale. Inoltre la scelta straordinaria di un ambiente che contribuisce alla distensione degli animi per la sua atmosfera calda e tranquilla, e per l'educazione della gente ha fatto sì che il Premio Montegrotto si sia guadagnato i galloni di capitano del teatro».

GINETTE HERRY (direttrice del Comitato *Goldoni Européen*) - «In Francia abbiamo un altro sistema per promuovere l'attività dei giovani attori: si chiama *Jeune Théâtre National*. I ragazzi che escono dal *Conservatoire* e dall'*Ecole de Strasbourg*, cioè dalle due scuole nazionali di arte drammatica, hanno i contributi sociali pagati per tre anni dallo Stato nel momento in cui riescono ad avere un contratto. In questo modo costano meno alla produzione, trovano lavoro più facilmente e hanno modo di farsi conoscere. Ho qualche dubbio sull'efficacia dei premi, ma in mancanza di altro ben vengano.

LUIGI MARIA MUSATI (direttore dell'Accademia «Silvio D'Amico» di Roma) - «Benissimo; e in futuro noi vorremmo avere l'occasione di stare più insieme, di avere momenti di incontro in cui si mette a frutto la presenza di tante persone che si occupano di teatro in varie parti d'Italia e d'Europa; il che poi significa avere quelle possibilità di comunicazione dalle quali nascono le idee migliori. Sempre per il futuro, bisognerebbe forse circoscrivere ulteriormente il concetto di vocazione, che può riferirsi sia a chi deve ancora iniziare una scuola, sia a chi l'ha appena finita e deve affrontare il difficile momento dell'inizio di una carriera. Per il resto, sono molto felice di avere avuto questa occasione per "svezzare" i giovani dell'Accademia lontano dal pubblico casalingo».

EZIO MARIA CASERTA (regista) - «Penso che il Premio alla Vocazione sia molto importante e utile per i ragazzi. In America e in Francia hanno più il senso di solidarietà verso questi momenti di aggancio con la professione. Un esame aiuta anche a rinforzare il temperamento, a impegnarsi a fare. Per quanto riguarda la manifestazione, un rilievo: si tratta di uno spazio aperto che dovrebbe comprendere anche il teatro della differenza; chi esce da qui va negli Stabili, ma i giovani è meglio che abbiano delle idee loro senza pianificarsi già in partenza l'esistenza, anche se è più difficile».

DIANA DEI (attrice e direttrice della Scuola «Mario Riva» di Roma) - «Si potrebbero eventualmente creare due premi: uno alla vocazione e uno al professionismo agli inizi. Trovo molto utile il libro di Valeria Paniccia *Professione attore* perché ha quel senso pratico che mancava ai libri su cui di solito studiano gli allievi.

La manifestazione è stimolante per i giovani attori, che possono confrontarsi con gli altri e con le altre scuole. Personalmente ho notato un difetto comune a quasi tutti i concorrenti: la mancanza di voce, soprattutto nei registri bassi, e anche una certa tendenza a presentarsi in scena trasandati, senza rendersi conto che a teatro anche l'occhio vuole la sua parte».

LORENZO SALVETTI (regista e direttore del Teatro Stabile dell'Aquila) - «Ringrazio Montegrotto e questa manifestazione per avere accolto il nostro *Scherzo goldoniano*, dando modo ai ragazzi di misurarsi davanti ad un pubblico eterogeneo e sconosciuto. Il Premio alla Vocazione è molto utile per i giovani anche per conoscersi tra di loro e conoscere il mondo del teatro, al di là del momento del provino e della sua riuscita; per i registi è importante per conoscere le giovani leve».

PAOLO EMILIO POESIO (critico teatrale) - «Montegrotto è stata un'esperienza molto bella, per me è stato il secondo anno e devo dire che la cosa che più mi emoziona è il contatto con i giovani, come affluiscono qui e come si impegnano a dimostrare la loro "febbre" di teatro. Ho riscontrato poi una leale accettazione da parte dei giovani non premiati della vittoria dei loro compagni.

Lo spettacolo di Lebreton mi ha divertito moltissimo e quello dell'Accademia mi è parso molto importante sia per il tentativo di "disaccademizzare" l'Accademia sia per la sua freschezza e dignità».

ANDREA BISICCHIA (responsabile culturale del Teatro Franco Parenti di Milano) -

LA PAROLA AL VINCITORE DEL PREMIO VIDEOTEATRO

Sodano: *Palcoscenico 3* sarà ancora dedicato alla figura dell'attore

VALERIA PANICCIA

HYSTRIO - *Qualche domanda a Giampaolo Sodano, direttore di RaiDue, a Montegrotto Terme, subito dopo avere ritirato il Premio Videoteatro. Per cominciare, un giudizio sulla manifestazione. Astraendo naturalmente dal Premio a lei attribuito, e per il quale le facciamo le nostre congratulazioni.*

SODANO - Trovo che sia una manifestazione importante perché, a differenza di tanti premi che si distribuiscono in Italia fra la primavera e l'estate, il Montegrotto-Europa è un premio vero. Innanzitutto perché ha dietro di sé una giuria di provata professionalità, ha una stretta specificità rispetto alla materia della quale si occupa e sa con precisione ciò che vuole mettere in evidenza. Io ho molto apprezzato nella manifestazione di quest'anno il premio a Vittorio Mezzogiorno, un premio di teatro dato ad un uomo che ha fatto tanto teatro, cinema e un po' di televisione. Un premio non attribuito ad un successo ma ad un lungo lavoro professionale. Se guardo a questo premio e a tutti gli altri dati nelle passate edizioni, ne traggio il giudizio che si tratta del premio di teatro più qualificato che oggi si dà nel nostro Paese.

H. - *Qualche anticipazione riguardo a Palcoscenico 3. In particolare, quali sono i progetti per la drammaturgia italiana, dopo che sono stati coinvolti due giovani autori italiani?*

S. - Ho in animo, nella prossima edizione di *Palcoscenico* di rendere nuovamente omaggio alla figura dell'attore. Così come questa edizione è dedicata a Dario Fo e alla famiglia De Filippo, cioè a Titina, Peppino e a Eduardo. Accanto a questo omaggio agli attori vorrei fare anche una rassegna della giovane drammaturgia italiana. Ci sono giovani autori e giovani attori oggi in circolazione che meritano di figurare in una grande rassegna televisiva, e io spero di dedicare a loro *Palcoscenico* dell'anno prossimo.

H. - *Quali saranno i criteri per selezionare le giovani leve?*

S. - Quelli del consenso del pubblico. Un autore come Marino, ad esempio, era già stato premiato a teatro con un grosso successo. Sicuramente, nei teatri italiani, che per fortuna sono affollati, possono essere rintracciate opere e quindi autori e attori che hanno già il consenso del pubblico, malgrado siano delle nuove generazioni. Credo che a loro vada data la ribalta televisiva dopo essersi conquistata quella teatrale.

H. - *Per quel che riguarda il linguaggio teatrale portato in televisione: è un compito che lascerete ai drammaturghi, o di cui si potrà già occupare il suo Progetto?*

S. - Rispetto al linguaggio credo che non valgano le direttive. L'unica direttiva che mi sono sentito di dare e continuo a dare a quelli che collaborano con noi è di continuare una ricerca. Ancora non abbiamo trovato quale sia il linguaggio specifico del teatro in televisione. Credo che sia importantissimo continuare questa ricerca, non facendone una sorta di sperimentazione continua, ma realizzando in concreto opere da proporre agli spettatori televisivi. □

«Con quest'anno il Premio Montegrotto ha raggiunto la sua maturità culturale, teatrale, ma anche mondana. Una simile manifestazione non può non inorgoglire gli organizzatori, perché nel tempo sarà sempre più un punto di riferimento oltre che per i giovani attori, anche per i teatranti. Non dobbiamo dimenticare che sono rappresentati teatri stabili, organismi stabili di produzione privata, responsabili Rai, critici teatrali e docenti universitari i quali, insieme, concorrono non solo alla riuscita della manifestazione, ma anche alla sua sicura qualità».

GIOVANNI ANTONUCCI (critico teatrale) - «Uno dei pregi notevoli di questo premio è l'assoluta serietà e onestà della giuria. Rispetto al malcostume della "premiopoli" italiana, il Premio alla Vocazione di Montegrotto offre un'opportunità unica ai giovani attori per mettere "in vetrina" le proprie capacità e per essere giudicati in modo competente. Mi ha colpito però, in questa terza edizione, l'abbassamento del livello medio dei partecipanti, con una netta supremazia femminile: il dato sconcertante è l'incapacità di questi ragazzi di scegliere "pezzi" adatti alle loro corde recitative. Nella giuria si è inoltre discusso circa l'opportunità di lasciare i concorrenti liberi dalle scuole e di specificare i limiti di età dei partecipanti, cosa che eviterebbe il divario eccessivo di esperienza tra un candidato e l'altro».

GIOVANNI CALENDOLI (docente universitario) - «Montegrotto è una manifestazione che sta crescendo e di anno in anno: ha già una sua tradizione e un posto importante tra i premi teatrali. Bisognerebbe però che fosse meglio conosciuta e che avesse un maggior riscontro nella stampa periodica e radiotelevisiva. Quest'anno, la presenza di candidati dal livello di preparazione e di esperienza notevolmente diverso ha fatto riflettere circa la possibilità di modifica del regolamento, nella direzione di una articolazione del Premio alla Vocazione in una sezione riservata agli attori appena usciti dalle scuole e in un'altra riservata ai giovani attori che contano già qualche esperienza di palcoscenico. L'affluenza di tanti giovani e soprattutto la passione che dimostrano nelle prove, mi sembra comunque un segno indicativo di un rinnovato interesse verso l'arte teatrale».

FURIO BORDON (direttore Teatro Stabile del Friuli Venezia Giulia) - «Il dato più evidente del Premio alla Vocazione è la netta supremazia, numerica ma soprattutto qualitativa, delle ragazze partecipanti. Emerge inoltre un divario notevole di preparazione tra i concorrenti, poiché vi è l'attore appena uscito dalla scuola accanto a quello che ha già affrontato più volte il palcoscenico. Io sarei propenso a indirizzare il premio Montegrotto verso questi giovani attori che, pur avendo lavorato per alcuni anni, non hanno trovato l'occasione per un'autentica affermazione. In questo modo si alzerebbe certamente il livello dei partecipanti, evitando certe audizioni di infimo livello che fanno solo perdere tempo».

ODOARDO BERTANI (critico teatrale) - «Mi ha favorevolmente impressionato soprattutto il buon livello di preparazione culturale che emerge dai singoli curriculum dei partecipanti al Premio alla Vocazione: in ge-



neri vi è il livello di istruzione superiore più qualche anno di università. Questo è certamente segno di un'evoluzione nell'ambiente degli attori italiani. Inoltre ho riscontrato un'eccellente qualità professionale tra i premiati e i segnalati. Credo che l'intera manifestazione di Montegrotto si distingua nell'ambito dei premi italiani e meriti di crescere ancora, anche come partecipazione di pubblico».

CARLO MARIA PENSA (critico teatrale) - «Ritengo che ormai il Premio Montegrotto sia diventato un appuntamento importante per il teatro italiano, ponendosi però anche in prospettiva internazionale: da una parte fornisce nuove leve per il palcoscenico, e dall'altra richiama l'attenzione su personaggi — la Jonasson, Vaclav Havel nelle passate edizioni, Vittorio Mezzogiorno quest'anno — che si sono impegnati su più fronti nell'ambito del teatro non gretatamente nazionalistico. E questo è un dato importante mentre si avvicina velocemente il momento più autenticamente europeo del 1992».

MARCO BERNARDI (direttore del Teatro Stabile di Bolzano) - «Ho notato un'abissale differenza tra la preparazione delle ragazze, sempre le migliori, e quella dei ragazzi, tanto che non è stato facile attribuire il premio. Devo constatare poi un forte abbassamento del livello medio dei partecipanti e un inaccettabile divario di età tra un concorrente e l'altro, tra un effettivo principiante e un professionista. È necessario quindi — e se ne è discusso in giuria — una severa revisione del regolamento che indichi con chiarezza i limiti di età dei concorrenti».

SANDRO SEQUI (direttore del Centro Teatrale Bresciano) - «In generale la manifestazione mi è sembrata civile e rigorosa, aperta a nuove vie di sviluppo. Trovo in particolare modo vitale il Premio alla Vocazione: la giuria ha l'opportunità di lavorare senza pressioni; i giovani segnalati sono a un ottimo livello professionale e, cosa più importante, hanno il senso del teatro. È interessante la mostra su Goldoni per la precisione e l'essenzialità con cui è stata curata. Il libro di Valeria Paniccia, *Professione attore*, è sicuramente utile e azzeccato per i giovani che muovono i primi passi nel mondo del teatro: ha colmato un vuoto di informazione».

EMILIO POZZI (direttore Rai Torino) - «Ho notato che molti ragazzi non sanno scegliere il pezzo da presentare: questo fa riflettere sul fatto che troppi maestri di teatro non insegnano che fare l'attore non vuol dire fare tutto ciò che si vuole, ma fare solo ciò che si è veramente capaci di fare. A questo proposito abbiamo pensato di lasciare i partecipanti molto più liberi dall'influenza delle scuole di provenienza. Inoltre mi sembra importante escogitare un modo di far partecipare il pubblico anche durante le audizioni: renderebbe più vivo, anche per gli attori, il momento del provino».

FRANCO MONTELEONE (capostruttura RadioTre) - «La manifestazione di Montegrotto ha il grande merito di riunire personalità diverse, istituzioni diverse in un'attività promozionale del teatro di cui si avverte un'urgente necessità. Credo che il Premio alla Vocazione sia il primo tentativo serio e rigo-

CARLO GOLDONI NELLA LUNA COI RAGAZZI DELLA D'AMICO



GASTONE GERON

NEL MONDO DELLA LUNA, scherzo goldoniano di Luigi M. Musati e Lorenzo Salveti. Regia (ingegnossissima) di Lorenzo Salveti. Elementi scenici (essenziali) di Bruno Buonincontro. Musiche (settecentesche) di Paolo Terni. Con gli allievi del primo anno dell'Accademia nazionale d'arte drammatica «Silvio D'Amico» di Roma.

Nel suo cilindro di prestigiatore, compiaciuto di sbalordire, il regista Lorenzo Salveti ha nascosto una ventina di testi goldoniani, incoraggiando i suoi allievi del primo anno dell'Accademia nazionale d'arte drammatica a leggerli tutti e poi a pescare nel mucchio per impossessarsi ciascuno del personaggio che gli appariva più congeniale. Con «perfidia» di docente, preoccupato di coinvolgere gli aspiranti attori in ruoli e situazioni al limite delle rispettive possibilità, Salveti ha spesso sovvertito le scelte personali, attuando una «distribuzione» capricciosa, appunto per mettere ancora più alla frusta le capacità di reinvenzione fantastica di ciascun interprete. Come ciò non bastasse, ha stravolto in altrettanti lunatici i vari Pantalone, Lelio, don Marzio, Rosaura, Colombina, Mirandolina coinvolgendoli in un fantomatico *Mondo della luna* il cui titolo è stato preso in prestito dal dramma giocoso che Goldoni scrisse nel 1750 per il Teatro di San Moisè, sviluppando uno scenario ideato sette anni prima a Rimini, e purtroppo scomparso assieme a molte altre carte della sua torrenziale creatività.

Salveti, insomma, ha immaginato di rinchiudere la donna di maneggio, la donna volubile, le donne curiose e quelle puntigliose, ma anche il giocatore, il raggiratore, il vecchio bizzarro, il poeta fanatico e tanti altri personaggi goldoniani in una sorta di reclusorio alla Marat-Sade, sollecitando i giovanissimi aspiranti attori ad accentuarne la coloritura maniacale con l'attingere liberamente al sottotesto senza peraltro alterare le battute originali. Il coinvolgimento pieno della feroce *troupe* s'è avvantaggiato dell'invito registico a «improvvisare» i caratteri fisici dei vari lunatici e ad utilizzare materiali poveri, a cominciare dai costumi inventati dai rispettivi interpreti.

Lo «scherzo scenico» tenuto a battesimo sul palcoscenico del Palazzo del Turismo di Montegrotto ha superato di gran lunga il traguardo della esercitazione accademica per configurarsi come un sofisticato, raffinato spettacolo d'insieme, un ingegnossissimo puzzle di lacerti goldoniani capace di sollecitare le risorse inventive di ciascun componente del simpaticissimo *ensemble*.

I sorpresi spettatori sono stati coinvolti in una elegantissima fantasmagoria di bianco su bianco, con folli d'ambo i sessi ad agitarsi in uno spazio popolato soltanto da grandi lettere alfabetiche, utilizzate più innanzi per comporre la parola Accademia, sogno e incubo dei giovani attori. Ad Arcininfano re dei matti, protagonista dell'omonimo dramma giocoso, coevo del *Mondo della luna*, hanno fatto compagnia biancovestiti pazzi d'ogni sorta, incalzati da un'unica Pazza nera e sguardati con qualche apprensione da un visitatore in abito settecentesco.

Alla sinfonia dei bianchi si sono frammisti la polifonia delle voci, il turbinio delle movenze, la suggestione dei motivi musicali d'epoca, in un crescendo allucinatorio che s'è sciolto infine nell'esplosiva *joie de vivre* dei simpaticissimi interpreti, liberatisi dei candidi camici per ripresentarsi in abiti d'oggi, la policromia del casual a prendersi rivincita fra salti acrobatici, corse da centometristi, inchini tirabaci. Al riuscito scherzo goldoniano hanno partecipato Massimiliano Alocchio, Sonia Barbadoro, Marco Brancato, Antonio Caldonazzi, Fabio Ceciofoglia, Massimiliano Farau, Elisabetta Femiano, Dario Gabrielli, Roberto Graziosi, Laura Jacobbi, Emanuela Mandracchia, Barbara Mautino, Laura Mazzi, Roberto Pacini, Patrizia Pezza, Annalisa Picconi, Luciano Scarpa, Eve Verdier. □

PUBBLICO COINVOLTO DA YVES LEBRETON

MR. BALLON? GOAL!



FABRIZIO CALEFFI

La notizia si sparge in platea poco prima dell'inizio dello spettacolo: Yves Lebreton coinvolgerà il pubblico!

Chi te l'ha detto...? Ma si sa: lui lo fa, lo fa sempre!... Sì, ma che succederà?... Che ci succederà?... Meglio cambiare posto, non credi?...

Il vivace parterre del Palazzo del Turismo di Montegrotto si sta agitando: il mimo, protagonista assoluto di Eh? Le avventure di Mr. Ballon, sta per entrare in scena e corre voce che si serva di taluni spettatori come di sparring partners, «spalle» involontarie delle sue gags.

Buio. I mormorii s'abbassano di tono fino a spegnersi a loro volta. Lebreton, teatrale della leggerezza dell'essere e del non essere, impiega più di metà del suo show a renderla accettabile a un pubblico rassicurato e l'altra metà la dispiega nel farla diventare «insostenibile». Il suo aereo gioco con i palloncini gonfiabili rimanda solo apparentemente al mappamondo di Chaplin/Hinkler nel Grande Dittatore. Nel memorabile capolavoro cinematografico, il pallone scoppia in faccia al superomino delirante (ma anche patetico, versante generoso di una satira coraggiosa e aspetto poco considerato dalla retorica dei buoni e dei cattivi); in questo spettacolo l'esplosione è estroversa, rivolta alla platea.

Risate. Un po' preoccupate. Come sempre accade quando l'attore sconfinava dal palcoscenico. Lebreton gioca: a zona o a uomo? A uomo - calcisticamente, si direbbe «all'italiana» - Segna punti a suo favore, restando ben chiuso in difesa. La gente (e questo la dice lunga sulla dinamica dei comportamenti di massa) spera di poter continuare a ridere del vicino. Una ragazza vien fatta salire in scena, ma è un'allieva attrice e se la cava.

Con numerose copie di un quotidiano locale, la cui testata è stata appena decodificata con risultati esilaranti nel senso inconscio delle sillabe che la compongono, bersaglia il pubblico. Un'affascinante signora bionda finisce per piangere: dal gran ridere? Anche, ma soprattutto per la costola di carta stampata che l'ha centrata. Che t'avevo detto? Lebreton lo fa sempre: è fatto così. A me questo Ballon è piaciuto molto... Anche a me: a tutti...

La sostanza volatile del piacere teatrale profuma ancora per un po' gli spettatori, poi la pioggia primaverile la fa svanire nell'aria - la stessa aria che riempie i polmoni (e i polmoni) del magico Lebreton. □

roso di trovare nuove leve per le scene italiane. Penso che l'iniziativa potrebbe essere allargata agli autori, in un concorso parallelo per la scrittura di brevi scene teatrali».

LAURA FERRARI (attrice vincitrice ex aequo Premio alla Vocazione 1991) - «È stata una bellissima esperienza, di cui non cambierei nulla. Ho trovato molti attori ben preparati e credo che la giuria abbia espresso giu-

dizi particolarmente severi e equilibrati».

LUCA DE BEI (vincitore Sezione Veneto Premio alla Vocazione 1991 - Scuola del Teatro Stabile di Genova) - «Trovo particolarmente importante questo premio perché non consiste in un semplice riconoscimento, ma in un vero e proprio ingaggio, tanto più importante quanto è estremamente difficile per un giovane attore accedere o anche sempli-

cemente venire a conoscenza dei provini. Ho particolarmente apprezzato il conferimento del Premio Europa a Vittorio Mezzogiorno, un attore non commerciale e con esperienze internazionali».

FERDINANDO MADDALONI (attore - Scuola «La Scaletta» di Roma) - «Il giudizio sulla manifestazione è sostanzialmente positivo, anche se rimane il problema di quei dieci minuti (veramente pochi!) che gli attori hanno a disposizione per dare prova del loro talento. Proporrei di ridurre il numero dei partecipanti e di organizzare una preselezione in cui i testi vengano ascoltati una prima volta e quindi venga assegnato un tempo di esibizione diverso da caso a caso. Auspicherei inoltre due tornate di audizioni, per dare l'opportunità di recitare anche il pezzo di riserva».

SALVATORE PALOMBI (attore - Laboratorio di Gigi Proietti di Roma) - «Penso che Montegrotto sia comunque un'ottima occasione per un attore per farsi vedere da critici e registi importanti, anche se certamente non dà alcuna soluzione al problema dell'occupazione, neanche per i vincitori. Per il resto, mi ha interessato molto sapere dell'esistenza del libro della Paniccia, che ho solo sfogliato, ma che giudico utile per chi non conosce nulla dell'ambiente teatrale».

FLAVIO INSINNA (attore - Laboratorio di Gigi Proietti di Roma) - «Proprio perché è così importante per noi giovani sottoporci al giudizio di una giuria autorevole, nelle prossime edizioni di Montegrotto si dovrebbe allargare il numero dei registi presenti. Sono invece d'accordo con la formula del provino di dieci minuti: è come fare un calcio di rigore, ti chiamano a farlo e... o va o non va, è comunque un'esperienza necessaria, che ti temprerà».

MARIE VIALLET (attrice - Scuola Giovanni Poli di Venezia) - «La manifestazione è interessante perché dà a tutti la possibilità di mettersi alla prova con una giuria autorevole. Io sono però l'unica straniera ad essere presente qui: ho sentito che quest'anno hanno fatto poca pubblicità al premio, ma sinceramente pensavo che ci fosse effettivamente una dimensione europea, che comunque va promossa per le prossime edizioni».

MICHELA DEGANO (attrice - Scuola Giovanni Poli di Venezia) - «È importante che il premio consista in un ingaggio e non solo in un riconoscimento teorico. Quello che vorrei è la formulazione di un giudizio per ogni partecipante, in modo che ognuno di noi abbia delle indicazioni, espresse da una giuria di esperti, sulle proprie attitudini e sulla via che sarebbe meglio intraprendere per raggiungere buoni risultati interpretativi».

BARBARA FINGERLE (attrice - Scuola del Teatro Arsene di Milano) - «Mi sembra importante, nelle prossime edizioni, che si arrivi al confronto di più scuole europee, per cui sarebbe di per sé formativo partecipare al concorso. È necessario però essere piuttosto rigidi nella selezione di scuole e di partecipanti, anche per evitare perdite di tempo e la presenza fuori luogo di gente che non è neanche veramente convinta di fare questo mestiere».



CLAUDIA BERNARDINI (attrice vincitrice Premio alla Vocazione 1990) - «Credo che Montegrotto rimanga l'unica occasione in Italia dove ci si possa confrontare tra giovani attori e si possa essere giudicati da una giuria autorevole che ti aiuta a "vederti" criticamente. Per quanto riguarda la scrittura che viene offerta ai vincitori, credo che la cosa vari di anno in anno: io sono stata comunque inserita per la prima volta in un circuito nazionale, con VenetoTeatro, nell'*Edipo re* con Pino Micòl».

ANTONIO JAVAZZO (attore - Accademia del Bellini di Napoli) - «Credo che l'iniziativa del Premio alla Vocazione sia interessante e una delle poche in Italia. Forse però i partecipanti gradirebbero la presenza di pubblico durante le audizioni: mi sono meravigliato che, con una giuria così prestigiosa, non ci sia stato un adeguato *battage* pubblicitario da parte della stampa, che richiamasse così l'interesse del pubblico intorno all'avvenimento. Eppure credo che proprio queste occasioni dovrebbero essere sfruttate per far avvicinare la gente al teatro».

LAURA PAZZAGLIA (attrice - Scuola Internazionale dell'attore comico di Reggio Emilia) - «A vedere decine e decine di attori venire esaminate in poche ore, verrebbe voglia di suggerire almeno la ripresa televisiva delle esibizioni, con tutti i limiti legati al mezzo tecnico. E poi si sente molto la mancanza di un vero pubblico che ti trasmette qualcosa, quell'energia di cui l'attore ha bisogno per recitare. Il libro della Panizza mi ha interes-

sato soprattutto nella parte strettamente informativa, quella dei nomi e degli indirizzi».

GASTONE GERON (critico teatrale) - «A mio parere questa edizione del Premio alla Vocazione ha segnato un leggero salto di qualità rispetto alle edizioni precedenti. Qualche ripensamento dovremmo farlo piuttosto su alcune scuole di teatro che invece di scoprire e preparare dei talenti, storcono addirittura le native qualità dei loro allievi. Premiando Vittorio Mezzogiorno non si è premiato solo un buon attore ma uno degli attori italiani che maggiormente è stato coinvolto in un'operazione europea come è stata il *Mahabharata* di Brook».

NUCCIO MESSINA (direttore di VenetoTeatro) - «Il Premio Montegrotto-Europa è certamente in crescendo; si è imposto all'attenzione nazionale e internazionale con i riconoscimenti assegnati finora ad Andrea Jonnasson, a Vaclav Havel e a Vittorio Mezzogiorno. Quanto al Premio alla Vocazione credo che la giuria abbia scelto il meglio, anche quest'anno, come lo stesso pubblico ha potuto constatare; una piccola delusione l'ho avuta per la sezione veneta che quest'anno mi è sembrata mediamente più scadente rispetto agli anni scorsi. Credo che questo sia imputabile ad alcune scuole locali che devono preoccuparsi non tanto di assicurare corsi di dizione, recitazione, storia del teatro, movimento corporeo, quanto di scoprire la fantasia e l'ingegno dei giovani talenti».

PAOLO LUCCHESINI (critico teatrale) - «Questa terza edizione del Premio Montegrotto ha fatto un salto di qualità nel senso che, oltre a premiare un attore di teatro recuperato dal genio di Peter Brook e che è nello stesso tempo attore popolare grazie al successo televisivo de *La piovra*, un premio è andato anche a un critico, Giorgio Prosperi, cosa abbastanza rara nel panorama italiano. Quanto ai provini ritengo che le due premiate (non ho assistito alla prova di Censi) abbiano notevoli qualità: una sul versante drammatico, l'altra su quello comico».

FILIPPO CRISPO (attore e regista) - «Questa edizione del premio mi sembra che abbia registrato una maggiore affluenza di pubblico, soprattutto per gli spettacoli. Più massiccia anche la partecipazione dei giovani allievi delle scuole di teatro anche se, nelle scorse edizioni, gli esaminandi mi erano sembrati più effervescenti. Penso, infatti, che quasi tutti gli allievi abbiano scelto dei testi, nella maggior parte dei casi non idonei alle proprie corde interpretative».



Purtroppo si riscontra da parte di questi ragazzi un eccessivo ottimismo nei confronti del mestiere dell'attore; sono pieni di aspettative e di mete ambite: forse sarebbe il caso che si rendessero conto delle effettive difficoltà che comporta la scelta di questo lavoro».

GIANNA GIACHETTI (attrice) - «Anche quest'anno nell'assegnazione del Premio alla Vocazione, ho avvertito un intento di serietà, con la precisa coscienza di dare un contributo di pulizia e di professionalità ad alto livello. La premiazione è sempre molto sofferta per il senso di responsabilità umana verso tutti quei giovani che giungono pieni di speranze nei confronti di un mestiere al quale forse non sono preparati con sufficiente consapevolezza. Ci sono infatti troppe parascuole che non avrebbero il diritto di esistere e di creare illusioni inutili. Su questa premiazione siamo stati tutti d'accordo nel cercare di individuare una più profonda cultura nel modo di affrontare i ruoli in se stessi, nel percorrere quell'*iter* psicologico, intellettuale ed umano che costituisce una vera interpretazione».

La mostra goldoniana è un ottimo primo passo, molto garbato ed elegante, per affrontare il grande programma che ci attende sul bicentenario della morte di Goldoni. Vasto e ben documentato è il materiale sul lavoro svolto da alcuni decenni da compagnie italiane ed io sono contentissima di figurarvi in tre belle produzioni».

PINO CENSI (vincitore del Premio alla Vocazione, Accademia Nazionale d'Arte Dram-



VERSI PER MONTEGROTTO I LUMINOSI RAGAZZI



GILBERTO FINZI

I lupi verdi
calano a Montegrotto
carichi di parole - fra il sì e il no credono
che la vita sia
pronunciarle, recitarle, sospenderle:
non insegnano niente, più niente,
le rovine romane nel cuore del luogo,
le corsie spente, le piscine mute, gli spazi
che un giorno echeggiavano di vita e d'amore.
Non dicono più niente. La pianura, una nota grigia,
continua fino a Venezia e muore
nel suo mare; il teatro abbozza invece all'amo politico,
aspetta aspetta la sua legge il suo nuovo
volto sacro - Hedda Gabler, muori!
finalmente i sapori
di un mondo avvelenato avranno
i luminosi ragazzi, e i razzi
di Apollinaire, in guerra e in pace vinti,
con tutta la rabbia e la ferocia
irremissiva e comica di un
piano, pianissimo, quasi spento
sogno nel cielo buio del Tempo -
l'arte ancora è teatro,
Calibano vive.

Per *Hystrio*, a Montegrotto Terme, giugno 1991

La pianura e le rovine romane di Montegrotto sono al centro dell'intervento in versi di Gilberto Finzi, mentre della festa del Teatro-Europa rimangono soprattutto l'allegria, le ansie e le speranze dei giovani attori: «lupi verdi» ma forse, meglio, «luminosi ragazzi».

matica «Silvio D'Amico» di Roma) - «Questa manifestazione è importantissima e deve assolutamente continuare, è infatti un'occasione fondamentale per farsi conoscere da una qualificatissima giuria, uno stimolo a migliorare sempre. Spero che presto si concretizzi la promessa, come da bando del premio, di una scrittura presso Venetoteatro o lo Stabile di Bolzano.

Un'idea che mi sembra potrebbe concretizzarsi in una delle prossime edizioni del Premio Montegrotto potrebbe essere di presentare proprio qui uno spettacolo interpretato da un gruppo di attori segnalatisi nei provi-

ni degli anni precedenti».

VITTORIA PIANCASTELLI (vincitrice ex aequo del Premio alla Vocazione, Laboratorio di Esercitazioni Sceniche di Roma) - «Ho partecipato a questa selezione con la speranza di vincere non solo per me stessa ma anche perché vengo in rappresentanza di una scuola che per due anni mi ha permesso di provare e stare su un palcoscenico. Tra le proposte che vorrei fare per incoraggiare e stimolare i giovani attori sarebbe utilissimo che si creassero in alcune città importanti degli spazi di riferimento dove attori, registi e tecnici si pos-

sano ritrovare, tra un lavoro e l'altro, per continuare a studiare e a fare esperimenti insieme agli altri».

GABRIELE CIRILLI (attore, Laboratorio di Esercitazioni Sceniche) - «Tutto perfetto, qui a Montegrotto, per quanto riguarda l'organizzazione di queste giornate dedicate al teatro: ogni proposta è stata interessante ed ho anche apprezzato l'ospitalità della gente del luogo. Mi ha invece lasciato perplesso la mancanza di originalità, da parte dei concorrenti al premio, nella scelta dei testi. Molti si sono presentati senza la voglia di divertirsi né di proporre cose nuove. La presentazione del libro di Valeria Paniccia è stata un'occasione utile per parlare di questo mestiere, è un manuale scorrevole e anche divertente, mancava».

CHIARA NOSCHESI (attrice, Laboratorio di Esercitazioni Sceniche di Roma) - «Sono molto contenta di aver partecipato a questa iniziativa perché è importante che si dia uno spazio ai giovani per esprimersi, provare a fare degli esperimenti su nuovi testi e mettere in pratica quello che la scuola ci ha insegnato. È un'importante occasione per mettersi alla prova con un testo che, magari, da tempo si desiderava presentare a un pubblico. Questo è un mestiere duro e difficile ma credo che alla lunga professionismo e serietà verranno ripagati».

GIUSEPPE ANTIGNATI (attore, Scuola Mario Riva di Roma) - «Questa iniziativa, a mio parere, è molto valida e utile soprattutto per chi proviene da scuole minori i cui allievi stentano maggiormente a trovare degli ingaggi non avendo particolari agganci e contatti con le persone che contano nel teatro italiano. È quindi una delle rare occasioni per farsi conoscere e magari lavorare, oltre ad offrire la possibilità di confrontarsi con i colleghi che provengono da altre scuole».

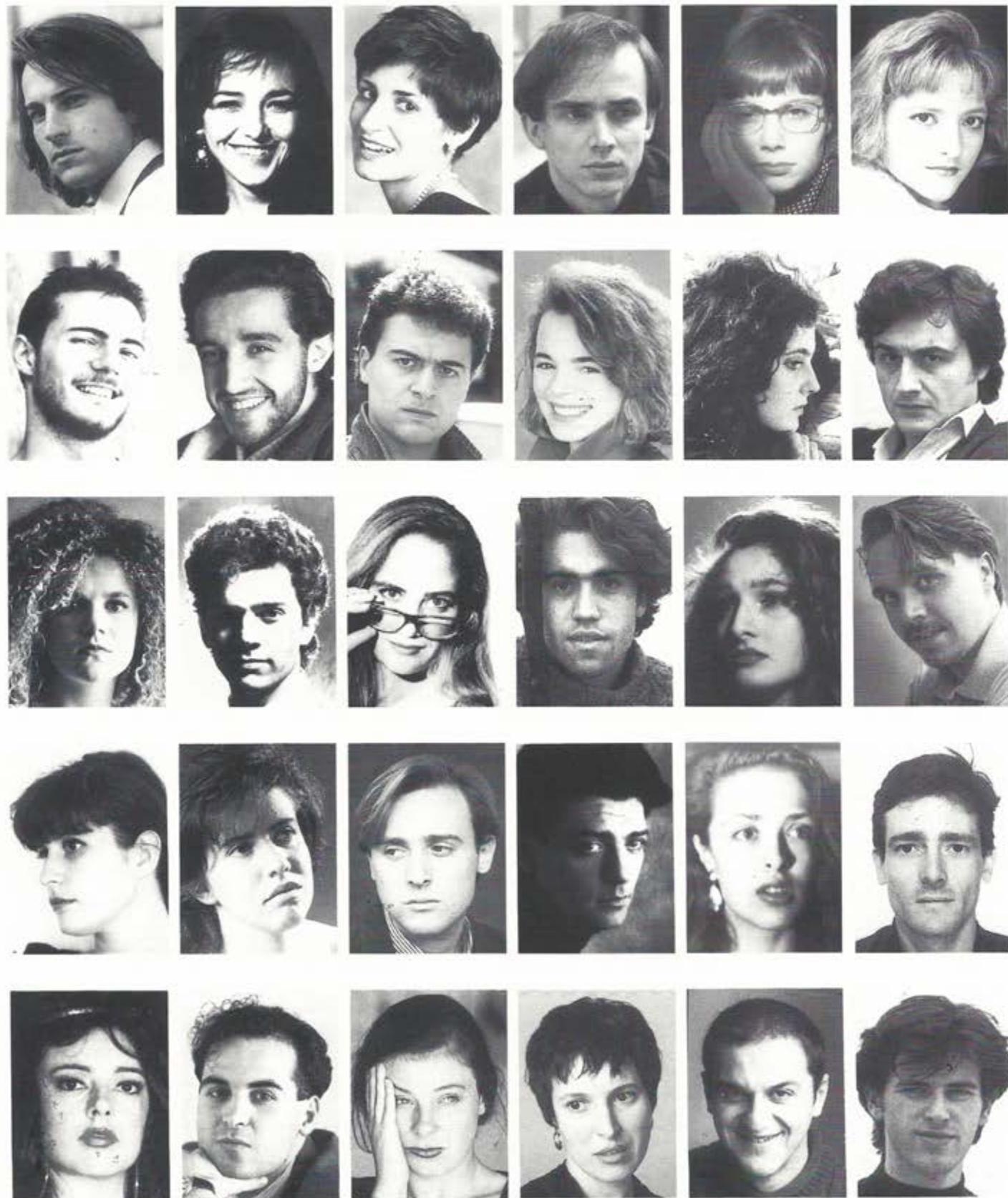
MARCELLO ZAGARIA (attore, Teatro Officina di Milano) - «Le mie impressioni sulla manifestazione sono tutte positive. Mi ha fatto particolarmente piacere incontrare Vittorio Mezzogiorno e penso che sia sempre utile poter parlare con professionisti dello Spettacolo che possono raccontare le proprie esperienze nei diversi media e darci qualche consiglio. Il Premio alla Vocazione è servito soprattutto a metterci alla prova davanti a un pubblico molto attento, sereno e paziente con tutti».

A cura di Claudia Cannella, Antonella Esposto, Francesca Gentile e Anna Luisa Marrè

A pag. 33, al tavolo della giuria, da sinistra a destra, Gino Parisatto, Marco Bernardi, Gianna Giachetti, Renzo Tian, la signora Florisa Gatti della Martini & Rossi, sponsor della manifestazione, Agostino Braggioni, Ugo Ronfani, Andrea Biscicchia, il sindaco di Montegrotto Edgardo Ronzoni, Carlo Maria Pensa, Filippo Crispo, Gastone Geron, Nuccio Messina, Paolo Emilio Poesio e Giovanni Calendoli. A pag. 34, le votazioni della giuria per il Premio alla Vocazione. A pag. 35, un momento dello spettacolo goldoniano presentato dagli allievi del primo anno dell'Accademia «Silvio D'Amico» di Roma sotto la guida di Lorenzo Salvetti. A pag. 36, Yves Lebreton nel suo spettacolo, applauditissimo. A pag. 37, dall'alto in basso e da sinistra a destra, e a pag. 38, allievi in attesa delle audizioni.

MONTEGROTTO TERME: SARANNO FAMOSI

Ecco gli attori di domani selezionati a Montegrotto Terme su oltre 100 candidati provenienti da ogni parte d'Italia. Da sinistra a destra e dall'alto in basso: Pino Censi (vincitore, Accademia d'Arte drammatica, Roma), Laura Ferrari e Vittoria Piancastelli (vincitrici ax aequo), rispettivamente seguite dall'attrice Alda Dori e proveniente dal Laboratorio di esercitazioni sceniche diretto da Proietti, Luca De Bei (unico vincitore della selezione veneta, scuola di Teatro dello Stabile di Genova), Paola Baldini (segnalata, scuola civica Paolo Grassi di Milano), Ilaria Amaldi (segnalata, Studio Fersen di arti sceniche, Roma), Mauro Mandolini (segnalato, scuola di teatro La Scaletta, Roma), Flavio Insinna (Laboratorio di esercitazioni sceniche diretto da Proietti), Ferdinando Maddaloni (segnalato, scuola di teatro La Scaletta, Roma), Luisa Marzotto e Bianca Tonello (menzionate per la selezione veneta, provenienti rispettivamente dalla scuola Mario Riva di Roma e dalla scuola Giovanni Poli di Venezia), Franco Silvestri, Valeria Pifferi, Sandro Fasolo, Patrizia Cirina, Marcello Zagaria, Tiziana Michelotto, Gabriele Cirilli, Laura Pazzaglia, Eva Martelli, Michele Caianiello, Fabio via Faloppi, Massimo Pagnoni. □





In questa pagina, dall'alto in basso e da sinistra a destra, ancora allievi partecipanti al Premio Montegrotto: Grazziella La Rosa, Egidia Bruno, Alessandro Luci, Michela Di Carlo, Emanuela Tosti, Umberto Bozzi, Beatrice Santini, Lara Parmiani, Francesca Cavallone, Alessandra Stradella, Andrea Giovannini, Fiorenza Menni, Susanna Brunelli, Elena Zammarchi, Gianluca Ballo, Marie Viallet, Renato Perina, Antonio Javazzo, Sonia Mercurio, Cinzia Vecchini, Giuseppe Antignati, Roberto Andrioli, Valeria Micucci, Aristide Genovese, Chiara Noschese, Caterina Scalaprico, Luisa Ziliotto, Agostino Chiummarello, Michela Degano, Achille D'Aniello, Salvatore Palombi. Erano presenti tutte le maggiori scuole italiane: Acc. "Silvio D'Amico" (Roma); Acc. dei Filodrammatici (Milano); Acc. Antoniana (Bologna); Acc. d'Arte drammatica del Teatro Bellini (Napoli); Civica scuola Paolo Grassi (Milano); Scuola di recitazione del Teatro Stabile (Genova); Associazione scuola di Teatro (Bologna); Bottega teatrale diretta da Vittorio Gassman (Firenze); Istituto nazionale del Dramma antico (Siracusa); Laboratorio di esercitazioni sceniche diretto da Gigi Proietti (Roma); Scuola "La Scaletta" (Roma); Scuola internazionale dell'Attor comico (Reggio Emilia); Gruppo Mim diretto da Orazio Costa (Firenze); Scuola di teatro regionale (Padova); Scuola di teatro "Giovanni Poli" (Venezia); Associazione di cultura e teatro "Mario Riva" (Roma); Teatro dell'Archivolto (Genova); Università dello Spettacolo (Napoli); Scuola di teatro "Ausonia" diretta da Mario e Maria Luisa Santella (Napoli); Bottega teatrale del Mezzogiorno diretta da Angelo Casagrande (Napoli); Scuola del Teatro Bibiena diretta da Giorgio Trestini (Bologna); Scuola Teatro Sempre diretta da Rino Silveri (Milano); Scuola di teatro diretta da Giorgio Strehler (Milano); Studio di arti sceniche diretto da Fersen (Roma).

RIPARTE L' ORIGINALE CONCORSO DI MANERBA DEL GARDA

TEATRO E SCIENZA: VIA ALLA SECONDA EDIZIONE

La qualità dei testi e i positivi riscontri sulla stampa hanno indotto i promotori — dice il sindaco Bertini — a rilanciare l'iniziativa e ad ampliarla.

FURIO GUNNELLA

La seconda edizione del *Premio Teatro e Scienza - Città di Manerba* è stata promossa dall'Amministrazione comunale sull'onda del franco successo ottenuto nel 1990. I lettori di questa rivista hanno potuto leggere sul numero scorso il testo premiato, *Ricognizione assoluta*, di Antonio Scavone, e seguire attraverso una dettagliata cronaca le fasi dell'edizione inaugurale, che ha registrato l'inoltro di 69 testi e che ha visto anche la segnalazione da parte della giuria di quattro opere: *La cometa Marcellina* di Giorgio Buridan, *Gerolamo Cardano* di Gianni Poli, *Requiem per un anatomista* di Giorgio Celli e *Paradosso del boia* di Gianfrancesco Turano.

L'inoltro di un numero così rilevante di testi di qualità generalmente elevata, pochissimi dei quali non sono potuti entrare in discussione perché esulavano dal tema specifico del concorso, e i positivi riscontri che l'iniziativa ha avuto nella popolazione, sulla stampa e fra la critica, hanno indotto i promotori a considerare valida la formula del Premio e lusinghieri i risultati subito ottenuti.

La seconda edizione, dunque, prende il via in un clima di giustificato ottimismo e all'insegna dell'impegno, da parte dei promotori, di contribuire alla crescita di un Premio che per l'originalità della formula e lo spessore culturale si è posto all'attenzione del mondo del teatro.

Prima di dare la parola al sindaco dott. Isidoro Bertini, che ha voluto con convinzione l'iniziativa, con il pieno consenso di tutta l'Amministrazione comunale e la collaborazione appassionata del segretario Alessandro Toselli, ricordiamo che la Cariplo dà il suo sostegno al Premio e che concedono il loro patrocinio il ministero del Turismo e Spettacolo, la Regione Lombardia e l'Assessorato regionale alla Cultura, l'Amministrazione provinciale di Brescia e l'Assessorato provinciale alla Cultura, la Comunità del Garda e l'Associazione Comuni della Valtenesi.

HYSTRIO - Signor sindaco, affinché l'iniziativa risulti chiara: perché il Premio Teatro e Scienza proprio a Manerba del Garda?

BERTINI - Perché Manerba del Garda è una città che ama il teatro, come ha mostrato in questi anni. Perché io e tutti gli amministratori comunali riteniamo che fra i nostri compiti istituzionali figurino anche quello di fare



È stata bandita la seconda edizione del *Premio Teatro e Scienza*, destinato a un'opera di autore italiano e straniero, inedita e non rappresentata, che affronti la scienza e i suoi problemi in connessione con la realtà e l'immaginario.

I copioni, in numero di sette copie dattiloscritte, devono pervenire alla segreteria del Premio (Comune di Manerba del Garda, piazza Garibaldi 25, tel. 0365-551007 - 551631, fax 0365-552054) entro la data del 31 gennaio 1992.

La giuria del Premio (Giulio Giorello, Maria Grazia Gregori, Franco Quadri, Giovanni Raboni, Ugo Ronfani, segretario Alessandro Toselli) assegnerà un unico premio di L. 12.000.000. La proclamazione del vincitore avverrà entro il mese di giugno 1992.

Non verranno prese in considerazione opere premiate o segnalate in altri concorsi.

I copioni pervenuti alla segreteria del Premio non verranno restituiti.

cultura, e che in una località come la nostra la cultura sia il modo giusto per promuovere un turismo di qualità. E perché, nel definire insieme alla giuria i contorni dell'iniziativa abbiamo ritenuto di promuovere non il solito concorso generico, ma di collegare due attività, il teatro e la scienza, che molti considerano antitetici o estranee l'uno all'altra, mentre nella società in cui viviamo l'antitesi va scomparendo, e la scienza come momento permanente della ricerca dell'uomo scompare nell'arte.

H. - Ritiene di dover trarre qualche esperienza dalla prima edizione del Premio?

B. - Certamente sì. Data la novità dell'iniziativa, dovevamo verificarla in concreto. Adesso, a ragion veduta, la perfezioneremo. Con-

sidero indispensabile arrivare al più presto ad offrire ai vincitori anche la possibilità di fare rappresentare le loro opere, e stiamo studiando convenzioni produttive che spero diano i risultati sperati. Vogliamo anche mettere a disposizione degli uomini di teatro e di cultura i frutti del nostro lavoro, facendo circolare i testi meritevoli di attenzione, promuovendo il dialogo fra i nostri autori e gli operatori teatrali e, cosa alla quale personalmente tengo molto, cercando di coinvolgere anche la Scuola e i ragazzi. Magari dedicando in futuro la nostra attenzione anche a testi concepiti specialmente per portare il discorso dei rapporti fra il Teatro e la Scienza anche sulle scene frequentate dal pubblico giovanile. □

Torino: serate teatrali a cura della Nuova Arca

Su iniziativa della Nuova Arca, in collaborazione con *La Stampa* e con il contributo della Presidenza Regione Piemonte, del Consiglio Regionale e dell'Assessorato alla Cultura del Comune di Torino ha preso il via in maggio al palazzo Ceriana-Mayneri un ciclo di incontri sul teatro dal Rinascimento al Novecento.

Si è iniziato con *La Mandragola* e *Clizia* di Niccolò Machiavelli, a cura di Fabio Battistini, con allievi ed ex allievi dell'Accademia dei Filodrammatici di Milano: poi Elda Caliani, regista del gruppo torinese *I Teatranti* ha presentato l'interessante *Processo a Jacopo Valperga Conte di Masino* di Laura Novarese di Moransengo, un momento chiave nella storia del Piemonte e della Savoia. È seguito l'applauditissimo *Omaggio a Goldoni* dove hanno brillato giovani diplomati della Scuola di Strehler, attualmente impegnati a dar vita, intorno a Ferruccio Soleri, all'intramontabile *Arlecchino*.

Ancora allievi dell'Accademia d'Arte Drammatica «Silvio D'Amico» di Roma, del Laboratorio di esercitazioni sceniche diretto da Proietti e del Centro di Formazione teatrale intitolato al critico Alberto Blandi di Torino per l'incontro con il teatro di Feydeau dove nel *Maestro di pianoforte* si è fatta notare la giovanissima Margherita Salio e, in chiusura, con replica all'Aula Magna dell'Università, l'incontro con il teatro di Pirandello mediato da Riccardo Cucciolla e introdotto da Roberto Alonge. *F.B.*

Albergo **BELLERIVE**



MANERBA

LAGO DI GARDA (Brescia) - ☎ (0365) 651055

Stagione 1991-1992

SICILIA TEATRO ASSOCIAZIONE

presenta

PAOLA BORBONI
SEBASTIANO LO MONACO
ANNA TERESA ROSSINI

con la partecipazione straordinaria
di **GIUSTINO DURANO**

TARTUFO

di Molière

traduzione di Piero Ferrero
con **MARIOLETTA BIDERI**
e **GIOVANNI ARGANTE**

scene di Piero Guicciardini, costumi di Elena Mannini
regia di

ROBERTO GUICCIARDINI

90 repliche - 65.000 spettatori



RISTORANTE

IL FUNGO

SPECIALITÀ DAI MARI AI MONTI E FLAMBÉ

MANERBA DEL GARDA (Brescia)
V.le Catullo, 31 (Loc. Pieve) - ☎ (0365) 651314



**14° festival internazionale
teatro ragazzi**

**30° CARNEVALE
MUGGESANO** 

UFFICI PRESSO COMUNE DI MUGGIA - P.ZZA MARCONI, 1
TEL. (040) 272085/271001 - FAX (040) 273863

MUGGIA

Festival



4 - 14 LUGLIO 1991

FOTOGRAFIE, MANIFESTI E BOZZETTI

Genova ricorda Aldo Trionfo e i suoi spettacoli elisabettiani

ELIANA QUATTRINI

Se è vero che del teatro, per il suo carattere effimero, non rimane nulla, è pur vero che quando uno spettacolo oltrepassa l'evento e comunica pensieri attuali, utili, rimane inciso indelebile nella mente. Chi ha conosciuto Aldo Trionfo lo considera un punto di riferimento culturale importante e parla con molta intensità dei suoi spettacoli, con l'attenzione che si presta a chi esprime qualcosa in cui ci si riconosce.

Nato a Genova nel 1921, Aldo Trionfo inizia la sua carriera come mimo, attore e scenografo, per poi imporsi fra i migliori registi del dopoguerra. Senza snaturarsi passa dall'avanguardia alle istituzioni, dal Carrozone di Fantasio Piccoli alla direzione del Teatro Stabile di Torino, dalla Borsa d'Arlecchino, a Genova, dove per primo e con scarso successo propone Beckett, Ionesco, Ghelderode, Arrabal, Genet..., all'Accademia nazionale d'Arte drammatica Silvio d'Amico, in cui entra prima come insegnante e poi come direttore. A due anni dalla sua scomparsa il concittadino Teatro della Tosse, di cui è stato assiduo e fedele collaboratore, organizza una mostra di fotografie, manifesti, documenti e bozzetti, dal titolo *Una giovinezza ferita. Gli spettacoli elisabettiani di Aldo Trionfo*. La selezione monografica su cui si fonda la mostra, realizzata in collaborazione con il Teatro dell'Ateneo di Genova e corredata di un prezioso catalogo edito da Costa & Nolan, se da un lato limita il valore documentario, dall'altro permette di circoscrivere le caratteristiche della sua ricerca teatrale e di approfondirle.

Dal 1968 al 1989 Trionfo ha diretto dieci spettacoli appartenenti al periodo elisabettiano della storia letteraria inglese: *Tito Andronico*, *Arden di Feversham*, *Vita e morte di re Giovanni*, *Faust-Marlowe-Burlesque*, con Carmelo Bene e Franco Branciaroli, *Lady Edoardo*, *La tragedia della fanciulla*, *La dodicesima notte*, *Bosco shakespeariano*, esercitazione degli allievi dell'Accademia. *Tutto è bene quel che finisce bene* e *Però peccato, era una gran puttana*, ultimo spettacolo, messo in scena proprio al Teatro della Tosse.

Il discorso unitario con cui Trionfo affronta questi testi è essenzialmente legato ad una critica spietata della società, di cui detestava il perbenismo conformista e mistificatorio, l'intolleranza, i miti, le bugie, i pregiudizi. I drammi elisabettiani, intrisi di violenza ma contrappuntati di profondità psicologica, gli forniscono la trama ideale in cui inserire i suoi pensieri traslati da secoli di distanza storica. L'impostazione registica elimina i facili effetti ed evidenzia la tragica realtà che si cela dietro la normalità. «I concetti di bene e male non esistono più, si equivalgono. E così i concetti di comico e tragico, di lacrima e di risata», affermava Trionfo, e portava sulla scena le violenze e gli inganni inspiegabilmente trionfanti nella vita di tutti i giorni. I giovani, innocenti e lacerati, testimoni e vittime delle efferatezze, pedine ignare del sistema, venivano utilizzati per mostrare la purezza dell'alternativa e il danno doloroso del contagio. Nessun superstite era previsto, la diversità era destinata a piegarsi alla mostruosa realtà vigente oppure ad essere soppressa. «Negli elisabettiani di Trionfo — scrive Franco Quadri in un intervento a catalogo — c'era il senso di una giovinezza ferita». Trionfo ha osservato il mondo con lucidità, ha assunto una posizione coerente, ha saputo tradurla con intelligenza inventando nuovi linguaggi estetici e ha lanciato un messaggio che è un altissimo inno alla libertà, facendo del teatro il luogo della provocazione. □

UN CONVEGNO DELL'ANCT A ROMA

Cercare la ricerca:
quasi un rompicapo

Si è tenuto a Roma dal 31 maggio al 2 giugno, promosso dall'Associazione nazionale Critici di Teatro con il sostegno del ministero dello Spettacolo, un convegno, Ricerca di Teatro, dedicato alle avanguardie (se ancora ci sono) e alla sperimentazione (se è ancora praticata). Un convegno opportuno senz'altro, singolare per il suo andamento e strano nelle sue conclusioni: vediamo perché.

Convegno opportuno: giusto domandarsi, visto che c'è aria di consuntivo di fine secolo, se il Teatro oggi è ripetizione o ricerca, se inclina a contemplare il passato o tenta di scrutare un futuro. Giova anche chiedersi, poiché la technè influisce sul-

le estetiche (McLuhan), se i nuovi media indeboliscono lo specifico teatrale e il bisogno che di esso ha la società (meglio: la minoranza attiva della società), o se al contrario lo rafforzano per, diciamo così, compensazione culturale. Domande non astratte, dove la riflessione teorica si prolunga nella investigazione dei nuovi territori della scena e, alla fin fine, incide o può incidere sulla gestione del teatro.

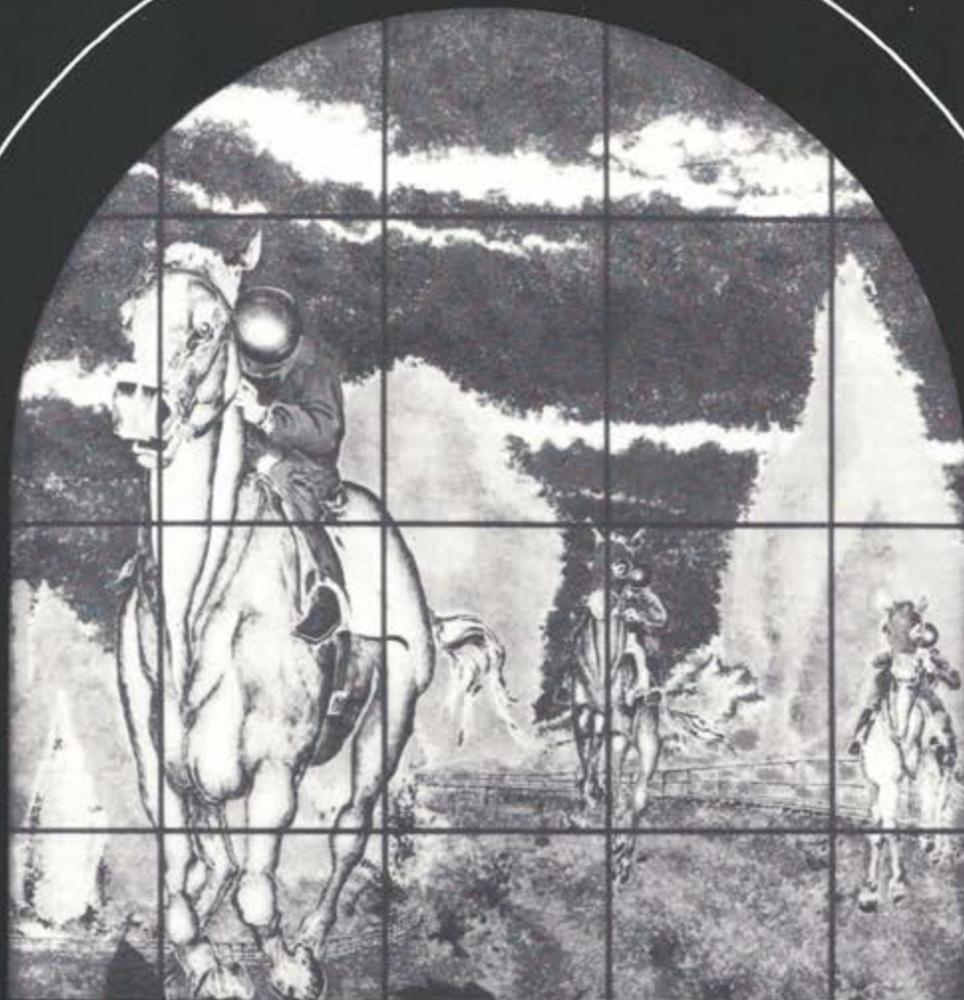
Nonostante le resistenze di un «partito trasversale» che s'accomoda — interessatamente — dello status quo (il teatro privato così com'era cinquant'anni fa, gli Stabili in fase involutiva, i resti delle avanguardie nelle «riserve indiane») tira sulla scena

italiana una voglia di rinnovamento che il titolare dello Spettacolo — se non andiamo errati — cerca di incoraggiare. Programmazione e produttività non soltanto assistite, lotta agli sperperi, nuovo assetto del teatro pubblico, definizione dei rapporti fra governo del teatro ed enti locali: al posto di una Legge che il parlamento non riesce a dare, qualche passo avanti verso il rinnovamento del sistema italiano stiamo compiendo. Opportuna perciò — ripetiamo — questa indagine sullo stato della ricerca.

Singolare, però, l'andamento del convegno, e strane le conclusioni. Perché? Intanto, perché l'incontro non ha dato certo l'impressione di una presenza unitaria dei gruppi di ricerca, né di un atteggiamento di ribellione aperta nei confronti dell'altro teatro. Se questa «rassegnazione», se la mancanza di «accensioni» nella sala disertata fra l'altro da gruppi storici e non sia un dato negativo o no, questo è un altro discorso. Mi basti constatarlo: non ha riacceso gli entusiasmi la definizione di Tian, presidente dell'Anct, della ricerca come propellente del teatro d'arte e di cultura contro il «teatro mortale», ossia arido e inerte, stigmatizzato da Peter Brook. E non hanno rianimato le truppe le parole conclusive della relazione di Quadri: potrebbe esserci una fine secolo a sorpresa; «in un teatro lobotomizzato, la situazione potrebbe diventare incendiaria, e allora la ricerca potrebbe parlare di contenuti alla faccia delle ideologie».

Insomma: è apparso evidente che anche l'area della ricerca teatrale non si sottrae al generale processo di deideologizzazione in atto. Dal dopoguerra e fino a qualche anno orsono le avanguardie teatrali italiane (entusiasmi la definizione di Tian, presidente dell'Anct, della ricerca come propellente del teatro d'arte e di cultura contro il «teatro mortale», ossia arido e inerte, stigmatizzato da Peter Brook. E non hanno rianimato le truppe le parole conclusive della relazione di Quadri: potrebbe esserci una fine secolo a sorpresa; «in un teatro lobotomizzato, la situazione potrebbe diventare incendiaria, e allora la ricerca potrebbe parlare di contenuti alla faccia delle ideologie».) erano state luoghi di contestazione frontali, vere e proprie frontiere dell'engagement. Nel clima della guerra fredda erano state lasciate, anzi spinte ai margini (le cantine romane, il Bronx culturale milanese, i «monasteri» della sperimentazione). Le conseguenze erano state traumatiche per il teatro italiano, che nella sua parte conservatrice si privava di nuova linfa, e nella zona franca della ricerca s'arrovocava in una risentita solitudine, privo di mezzi (un caso per tutti, Leo De Berardinis), mentre accaparratori politici e guru culturali intrattenevano la spaccatura, traendone una fonte di potere. È stato un male: la ricerca deve esistere, ed è sempre esistita nelle fasi più creative del teatro. Ma non è un genere teatrale, o una «chiesa», è un'attitudine e un impegno. Lo ha detto in sostanza Ronconi in una videointervista proiettata al convegno di Roma, mettendo l'accento sul bisogno individuale di «cercare». In Francia «hanno cercato» Copeau o Dullin prima di Blin o di Chereau. E nei Paesi di solida cultura teatrale non ci sono mai stati fossati incolmabili fra tradizione e avanguardie: per restare in Francia, Gènet è stato rappresentato da Jouvet e Ionesco da Barrault; in Inghilterra Pinter e Wesker sono stati proposti anche sulle grandi scene, in Germania Handke, Müller e Bernhard sono entrati nei cartelloni dei teatri pubblici. Per tacere dell'Est: anche se il sistema li costringeva alla clandestinità o all'esilio, sappiamo quanto un Kantor o un Havel siano stati determinanti per il risveglio culturale dell'altra Europa. Da noi, invece, non soltanto il teatro privato, ma anche quello pubblico (il che è più grave) ha tenuto offi i gruppi di ricerca: situazione manichea, malsana, che la scena italiana ha negativamente scontato. Sicché, a conti fatti, crediamo avesse ragione Giuseppe Bartolucci — l'ideologo e il «papà» degli «arrabbiati» d'antan, che ha ricevuto applausi affettuosi e nostalgici — definendo la condizione attuale della ricerca un periodo di assestamento, in un panorama «annebbiato» nel quale una nuova religione teatrale prevale sul politico. «Il viaggio teatrale» del giovane teatro continua, come ha detto Bartolucci; ma senza intruppamenti, senza ideologie utopiche, senza profeti e guru. Alle radici della ricerca personale. Come constatava Ronconi. U.R.

grand hotel brun



Ascot Ristorante



MILANO - VIA CALDERA, 21 (ANG. VIA NOVARA)
TEL. (02) 4526279-4525390 - TELEX 315370 GAPARK I

PROMOTORE DEL PREMIO ASCOT BRUN

UNO SCRITTORE DIVISO FRA LA SCENA E IL ROMANZO

MAX FRISCH, UN ESISTENZIALISTA LUCIDO E DI PASSIONI RADICALI

Una parabola teatrale svoltasi fra E cantano ancora (1945) e Trittico (1978), che ha rappresentato la fluidità magmatica e contraddittoria della vita - Il suo teatro, sottovalutato in Italia, merita di essere riscoperto.

GIOVANNI CALENDOLI

Max Frisch, lo scrittore svizzero di lingua tedesca spentosi il 4 aprile scorso alla soglia degli ottant'anni, ha distribuito in maniera equa la sua feconda fatica tra il teatro, la narrativa e la polemica, obbedendo sempre ad un'ispirazione fortemente autobiografica. Le tre forme di espressione per lui sono state anzitutto testimonianza di un'esperienza vissuta e, sotto tale aspetto, mentre i suoi diari appaiono abbastanza «romanzati», i suoi racconti e romanzi possono essere considerati come diari mascherati. Lo scrittore è affascinato dall'esperienza vissuta dall'individuo, cioè da lui stesso, che gli si presenta straordinariamente coinvolgente ed al tempo stesso disordinata, non riducibile alla purezza di una sintesi geometrica.

«Un uomo — scrive Frisch in *Il mio nome sia Gantenbein* — ha avuto un'esperienza, ora cerca la storia che le si attaglia, non si può vivere con una esperienza, che rimanga senza storia, così pare, e certe volte m'immagino, che un altro possiede proprio la storia che s'attaglia alla mia esperienza...». L'esistenza dell'individuo è governata non dalla sua volontà, non dalle sue intenzioni o dai suoi programmi; ma dagli sbalzi d'umore, dalle impressioni, dall'impossibilità di comunicazione con l'altro (uomo o donna), dalle occasioni, dalle costrizioni esterne, dalle passioni, dalle viltà. Mentre si svolge, questa esistenza possiede una fluidità magmatica e contraddittoria; ma considerata globalmente, quando si è conclusa, rivela una coerenza logica, un disegno interno, una eternità intangibile. Perciò, come dice Roger, un personaggio di *Trittico*, «la morte è la verità della nostra vita». Infatti «i suoi singoli avvenimenti» rimangono «ognuno al suo posto nel tempo, non cambiano» più e «questa è la loro eternità». Soltanto allora se ne può e se ne deve rappresentare la «storia».

Di questa «storia» l'individuo, mentre vive, sente il desiderio, per superare le proprie angosciose contraddizioni; ma egli può farla soltanto da morto, quando finalmente è in grado di contemplarsi come un percorso concluso e immodificabile.

WILDER E PIRANDELLO

Se la parola teatrale di Frisch si svolge fra due drammi, *E cantano ancora* (1945) e *Trittico* (1978), nei quali i morti dialogano in scena e districano i grovigli della vita trascorsa, non è dunque un caso; ma la conseguenza di un'impostazione generale. I morti hanno il privilegio di poter tradurre in «storia» la propria «esperienza» che, mentre era



in svolgimento, andava soggetta agli scarti, alle assurdità, alle negazioni e alle combinazioni imprevedibili della vita.

Per sua natura, la forma del romanzo è predisposta all'effusione autobiografica diretta o indiretta e quindi alla registrazione dell'«esperienza». Invece la forma del teatro, circoscritta anche dal punto di vista temporale dentro limiti precisi, richiede obbligatoriamente la dimensione della «storia». Nell'opera di Frisch la ripartizione fra narrazione e drammaturgia non è arbitraria, ma risponde ad un criterio chiaro: i romanzi sono resoconti di esperienze vissute con tutti i loro contorcimenti; i drammi sono rappresentazioni lineari di storie. Non è difficile, per quanto riguarda il drammaturgo, lasciarsi prendere dalla tentazione di indicare le ascendenze. Già nel 1938 i morti parlano dal palcoscenico per spiegare la propria vita in *Piccola città* di Thornton Wilder e ancora prima le contraddizioni dell'umana esistenza, che nel gioco dell'essere e dell'apparire e nelle evoluzioni segrete della coscienza rendono indefinibile l'identità dell'individuo, sono state rappresentate da Luigi Pirandello (come è stato giustamente rilevato, il romanzo *Stiller* di Frisch non può non ricordare il *Fu Mattia Pascal*). Ma bisogna anche riconoscere che questi ed altri elementi immediatamente rintracciabili nel grande teatro del Novecento sono stati da Frisch rielaborati in maniera originale, sulla scia

dell'esistenzialismo francese, con un'attenzione particolare ai problemi emersi nella società europea del secondo dopoguerra.

Da *E cantano ancora* a *Trittico* si ha un percorso in ascesa, del quale le tappe più importanti sono *Il conte Oederland* (1951), *Don Giovanni o l'amore per la geometria* (1953) *Biedermann e gli incendiari* (1958), *Andorra* (1961). Colpendo successivamente vari bersagli — la guerra, l'assolutismo del potere, la violenza, il terrorismo, l'incomprensione fra i sessi, l'intolleranza razziale — Frisch approfondisce sempre più l'idea, già presente in *E cantano ancora*, che delle varie catastrofi incombenti sull'individuo, pur facendo le opportune distinzioni, tutti, dai supremi poteri alle stesse vittime, sono solidalmente responsabili senza rendersene conto. Soltanto la morte, in quanto è irreparabile, rende consapevole e lucidamente decifrabile l'individuo per l'eternità, che non ammette più ambiguità o aggiustamenti.

LA NOIA DEI MORTI

Questa visione profondamente scettica, che non esclude tuttavia la gioia di vivere *hic et nunc* in uno stato di cecità, è rappresentata compiutamente con straordinaria efficacia in *Trittico*, un'opera unitaria, e non una giustapposizione di tre atti unici dal tema consimile. L'estrema tragedia della condizione umana è data dal fatto che, come dice un personaggio, «lentamente i morti vengono a noia a se stessi», forse per l'ottusità dei vivi, e si stancano di leggere l'esistenza illuminandola.

Il teatro di Frisch non ha avuto in Italia grande fortuna, sebbene sia stato tempestivamente presentato fin dal suo primo apparire da Fantasio Piccoli con la traduzione di *E cantano ancora*. Si sono poi avute le messe in scena di *Andorra* con la regia di Franco Enriquez nel 1962, della *Grande rabbia di Philipp Hotz* con la regia di José Quaglio nel 1963, di *Biedermann e gli incendiari* con la regia di Flaminio Bollini nel 1965 e infine di *Don Giovanni o l'amore per la geometria* con la regia di Alessandro Bertini quest'anno.

È un teatro che merita di essere rivisitato perché, pur nell'evidente consonanza con altre importanti manifestazioni della scena contemporanea, rivela un inconfondibile timbro di radicalismo nel mettere spietatamente a nudo le aspirazioni, le miserie e gli orrori dell'umanità odierna attraverso i piccoli e i grandi eventi della vita quotidiana. □

Nella foto: il commediografo Max Frisch.

AL PUNTO DI NON RITORNO LA «SFIDA IMPOSSIBILE»

CATARSI UMANISTICA PER IL *FAUST* DI STREHLER

Una interpretazione magistrale, con autocitazioni ma anche con emozionato lirismo, dei Frammenti della seconda parte - Strehler regista «insegna la parte» all'attore - Un lavoro di équipe, con i contributi determinanti di Graziosi, della Lazzarini, di Carraro e del Fattorini.

UGO RONFANI

Quando ha visto lo spirito di Margherita e i virtuosi anacoreti accogliere fra le montagne prossime al cielo l'anima finalmente placata di Faust (era l'ultima immagine dei Frammenti della seconda parte del poema goethiano allestito ed interpretato da Strehler al Teatro Studio), il pubblico ha scandito dieci minuti di applausi, cui andavano aggiunti quelli a scena aperta e del primo intervallo. Si può dire dunque che il direttore del Piccolo, i suoi attori e i suoi tecnici (il successo è dipeso in non piccola parte anche da loro) hanno vinto la loro «sfida impossibile». L'impresa è ancora a metà strada — 6.500 versi, ne mancano 5611 — ma è stato superato il punto di non ritorno. Ossia, è stata provata la rappresentabilità dell'«oceanico poema, nonché la sua persistente incidenza sulla cultura contemporanea, nonché la sostanziale coerenza di questa lettura magistrale, che concede molto — troppo? — ad una esplicitata teatralità (urge il recupero, nella futura, definitiva scansione dello spettacolo, dei passaggi ancora mancanti del testo, al fine di restituire tutto lo spessore); ma che sospinge laicamente il destino dell'eroe goethiano agli approdi di un ideale umanistico. E pazienza se il consenso per lo spettacolo — quattro ore, in due tempi — si è sovrapposto al frastuono promozionale della vigilia, forse inevitabile nell'attuale, massificata «società dello spettacolo», ma un po' troppo celebrativo a nostro gusto.

GRANDE MEFISTOFELE

S'impone un giudizio, per cominciare, sull'attore Strehler, e dico subito che la generosità del suo impegno vuole rispetto ed ammirazione. È nei due grandi momenti del lirico filosofeggiare *en plein air* del Prologo e del pensoso addio al mondo del vecchio Faust che Strehler interprete lascia segni di sofferta partecipazione. Altrove — ma poteva essere diversamente? — s'affaccia il regista che «insegna la parte» al suo doppio, l'attore. Ma anche questa sfida mi sembra vinta; tanto più che la pietra di confronto era un «antagonista» di grandissima autorità, al meglio delle sue capacità, come Franco Graziosi, il cui Mefistofele ironico, estroverso, faccendone e smarrito è tutto da antologia. I risultati, dunque, convincono: essi consistono nel fervore della ricerca, nella dimostrazione di un Goethe «nostro contemporaneo» (appare perfino la nuova barbarie del conflitto del Golfo nella guerra «tecnologica», con schianti di bombardamenti aerei nel buio, cui Faust partecipa sotto le bandiere dell'imperatore; ed è un apologo pacifista di taglio brechtiano la vicenda dei vecchi Filemone e Bauci strappati con la violenza alla loro terra), nella caleidoscopica varietà delle invenzioni registiche sempre o quasi sempre riconducibili alla coerenza stilistica. In uno spettacolo così complesso, che si pre-



senta come una *summa* della nostra cultura teatrale, non potevano mancare — e difatti non mancano — citazioni ed autocitazioni. I momenti brechtiani sono di facile reperimento; aggiungerò che la

grande scena *costumée* nel palazzo imperiale, anche per via del vortice musicale che la sostiene, mi ha ricordato il Barrault della *Vie parisienne* di Offenbach; che la successiva sequenza — ammiratissima dal pubblico — dell'oro plasmato nel crogiuolo come un fallo gigantesco, e dell'invenzione della carta moneta che piove sui cortigiani, dopo il trionfale ingresso su un elefante *grandeur nature* di Faust-Re Mida, ha riproposto le meraviglie circensi di un Savary; che le parti «greche» con la fulgida Elena della Brigliadori, il coro delle troiane e le divinazioni di Forkyas-Mefistofele mi hanno fatto pensare alle «liturgie drammaturgiche» di Orazio Costa, presente in sala non lontano da una emozionata Andrea Jonasson, che alla voce di Elena prestava il sottofondo sonoro nell'originale tedesco.

MANIERE E EMOZIONI

Quanto alle autocitazioni, riecco l'Ariel della *Tempesta* che anima di fantastiche il risveglio di Faust nel Prologo sulla terra (Giulia Lazzarini naturalmente, ch'è stata capace di ispirate trasfigurazioni incarnando via via la Poesia come un Pierrot *Lunaire*, la vecchia e tenera Bauci, l'insidiosa angoscia e ritrovando alla fine il ruolo di Margherita). Riecco, sempre riprese dalla *Tempesta*, le magie spaziali del mare e del vento, con gli immensi teli agitati nella penombra, incastonate di apparizioni surreali, come quella del centauro Chirone rapito nel moto sempiterno dell'avventura (la figura è resa da Tino Carraro, nell'aura candida e favolosa del mito); riecco ancora le astrazioni liriche dell'*Anima buona di Sezuan* proiettate sui paesaggi (determinanti, qui, gli apporti dello scenografo Svoboda, con la sua capacità di poeticizzare la macchina tecnologica); riecco infine un grottesco satirico, come nell'*Opera da tre soldi*, con le figure dell'imperatore (il finissimo Antonio Fattorini, anche nel ruolo dello Straniero) e dei suoi ministri e consiglieri (il Valgoi, il Mantani Renzi e il Mauri, anche Filemone).

Poteva esserci, in tutto ciò, il rischio dell'irrigidimento allegorico, del simbolismo estetizzante, degli archetipi illustrativi; ma Strehler, per fortuna, è troppo artista per non scaricare il pericolo del manierismo attraverso l'emozione espressiva, l'apertura ai grandi temi poetici dell'opera realizzati con intense cadenze ora liriche (il Prologo nell'incanto paradisiaco della natura; la preghiera vespertina di Filemone e Bauci davanti alle terre contese, Elena tornata alla sua eternità di simbolo ideale di cui resta soltanto, nelle mani di un Faust straziato, un candido velo), ora tragiche (il monologo della vedetta Linceo che annuncia i fuochi della guerra, detto stupendamente dal giovane Paolo Calabresi al sommo di una scala di corda, il corpo a corpo tutto espressionistiche tensioni di un Faust vec-

chio e insonne con l'Angoscia, una Lazzarini diventata incubo immateriale, l'apparizione «beckettiana» dei Lemuri che scavano gli argini delle terre strappate alle paludi ed infine la fossa nella quale, dopo avere pronunciato il suo vaticinio («Potessi vivere in una patria libera con un popolo libero, allora si potrei dire all'Attimo "resta, sei bello!"») precipita Faust morente. Morente ma affrancato dalla schiavitù del patto con Mefistofele, nella linea della catarsi «umanistica» di Strehler: l'anima di Faust non può essere posseduta da Mefistofele perché «nessuno può possedere l'Uomo se non la Natura delle cose», e ridiventa embrione nel grembo della Madreterra. Nella raffigurazione di scena l'anima appare come una palla argentea che sale al cielo sotto gli occhi di Mefistofele distratto e beffato dall'innocenza tentatrice degli infanti e degli angeli che cantano la gloria della misericordia divina (stupende le voci bianche del coro e delle soliste della Scala, cui sono affidate le citazioni musicali di Carpi e Tarabella). Quest'ultima scena, probabilmente ancora allo stato di abbozzo, è risolta sul doppio registro di un *naif* calcolato e di una efficace ironia. □

Nella foto a pag. 46, Giorgio Strehler (Faust) e Giulia Lazzarini (L'Angoscia).

Il Maestro e Lunari

Si sapeva che Luigi Lunari, in rottura con il *Piccolo Teatro* dopo esserne stato a lungo una delle colonne, aveva scritto un romanzo-pamphlet su Strehler. Ora il *brûlot* eccolo, pubblicato dalla Costa & Nolan di Genova, con il titolo *Il Maestro e gli altri*.

Il ritratto di Strehler che esce da queste pagine è — per dirla con Luciano Lucignani, che al libro ha dedicato una lunga recensione su *La Repubblica* — «aspramente polemico». Ma il tono è quello satirico, congeniale a Lunari. E il *plot* ha l'andamento di una farsa teatrale: il *Piccolo*, come lo raffigura il romanziere vindice, è un «battello ubriaco», anzi una barca alla deriva nelle acque dello Stige, il Maestro pensa a frequentare cliniche dove gli promettono l'eterna giovinezza o a correre a Parigi per incontrarsi con il ministro amico Jack Lang; il teatro di via Rovello miseramente vegeta, il deficit aumenta e, in un guizzo di attivismo un po' paranoico, tecnici ed impiegati decidono di costituirsi in filodrammatica, per «fare un teatro che non rompa i c... a quelli che vanno a vederlo».

Come va a finire? Con il lieto fine: lo spettacolo si farà, avrà successo, il Maestro se ne prenderà il merito e tutto terminerà in autocelebrazione.

No comment di Strehler. Gioia malcelata degli antistrehleriani. Sarcasmo al femminile di Rita Cirio. E Lunari? Lunari dice di essersi divertito, non di aver voluto «regolare i conti». Potremo riparlarne. Quando i pettegoli del teatro italiano si saranno sfogati. Se Lunari, ad esempio, avesse il «complesso dell'orfano»? Dovremo proprio riparlarne. F.G.

COME LA CRITICA GIUDICA FAUSTREHLER

Come la critica italiana ha accolto il lavoro fin qui compiuto da Strehler sul *Faust*? Ecco una scelta di giudizi.

«La giustapposizione di questi diversi stadi di elaborazione induce negli spettatori l'immagine fortemente suggestiva di un'opera che assume forza e finitezza a poco a poco e quasi sotto i loro occhi, suggerendo una lettura dello stesso testo goethiano come perenne laboratorio, come avventura poetica e conoscitiva non mai finita e non mai finibile: lettura storicamente non infondata e, ciò che più conta, stimolante».

GIOVANNI RABONI - Il Corriere della Sera

«Giorgio Strehler non ha una voce che evoca una seconda dimensione verbale. Dice quello che dice con bella sonorità, e in alcuni crescendo dimostra un'arte consumata della respirazione teatrale; ma non va mai oltre il primo significato testuale. Ascoltandolo, non riesco mai a captare l'al di là della parola che Scofield mi ha dato in *Re Lear*, *Mc Kellen in Macbeth*».

GUIDO ALMANZI - Panorama

«In questo confronto di solitudini raggiunge il suo punto più alto una "ricerca" che, date le premesse, richiede una descrizione (ahimè sommaria) e non autorizza giudizi. Ne vorrei condensare il senso nel coraggio di un grande regista di rinunciare ai molti lenocini espressivi della sua esperienza per frugare nel profondo un testo e se stesso in un testo».

FRANCO QUADRI - La Repubblica

«La teatralità è la protagonista assoluta di questa prima parte, che vede accorgimenti tecnici di grande virtuosismo, giochi scenografici e di luce ad effetto... Ma, al di là di questo, lo spettacolo è un affascinante trionfo dell'illusione, e la scena è metafora aperta della vita, in una consequenzialità così stretta, come a Strehler non riuscì nemmeno nell'illusione comique».

MARTA MORAZZONI - Il Giornale

«Il Faust che si presenta è come una cattedrale sinfonica, dove anche le ombre sono architettura e musica. O, se volete, una cattedrale dello spirito, che non s'insozza mai e che qui consuma una esperienza totale. A tratti, nel corso delle due serate, appare un leggido, di cui tutti si servono, ma non certo prigionieri di una lettura, bensì quasi a darci la temperie giusta e irrevocabile del testo. La rinuncia, in questa fase della ricerca, a personaggi come Valentino e Marta, è anche una scelta di concentrazione sui vertici contenutistici e formali, sui fondamenti razionali ed etici dell'opera».

ODOARDO BERTANI - Avvenire

«... Se abbiamo insistito su questa molteplicità delle lingue è perché essa rende davvero, a sua volta, l'immagine e la struttura del linguaggio dello spettacolo. Che non solo rimodella (ripercendo l'itinerario dell'autore) un'opera poliedrica, insofferente di canoni fino ad apparir dissonante; ma ci fa capire fino a che punto un'opera come questa trovi il suo momento di leggibilità, e scioglia i suoi nodi, esclusivamente all'atto della rappresentazione. Il Faust rivela qui come non mai la sua natura di "copione" o meglio di "opera aperta" quale essa fu anche per il lunghissimo tempo della sua composizione».

RENZO TIAN - Il Messaggero

«Giorgio Strehler è Faust, e recita la sua lunga parte non criticamente, brechtianamente, da regista, ma proprio da attore: molto bene con dizione ammirevole e fiati vigorosi, e a tratti con duttilità, vedi in particolare il momento in cui egli diventa per qualche battuta Mefistofele, e Mefistofele diventa Faust. La scelta di Graziosi come Mefistofele poteva sembrare sulla carta una gratifica a un veterano del *Piccolo*, ma la prova dell'attore, forte e ironica, risulta superba, uno dei punti forti dell'impresa».

MASOLINO D'AMICO - La Stampa

«... Per adesso, avvertiamo in particolare, nella vicenda di Faust quale comincia a delinearsi, una risonanza autobiografica: nello scienziato deluso del sapere acquisito, ansioso di certezze assolute e tuttavia disposto sempre ad "errare" (nel significato pieno del termine), si specchia l'artista, e l'artista di teatro, cultore della disciplina più logorante e precaria, perennemente rimessa in gioco e a rischio, per quanto alti possano essere i risultati conseguiti, insidiata come poche dall'usura del tempo».

AGGEO SAVIOLI - L'Unità

«Il peccato originale del suo Faust, la radice della sua possibile dannazione, sembra consistere in una mancanza di autenticità, nella continua esibizione di sensazioni superficiali: è un eccesso di teatralità che si concretizza in una sinfonia di fremiti ed enfasi, di grandi gesti e pose stregoniche, in un repertorio di mani giunte in preghiera, o appoggiate al cuore, di braccia aperte a croce o alzate a invocare il cielo, in pugni chiusi, magari inginocchiato e a capo chino; e in un insistito ammicciare al pubblico, con sguardi e cenni delle mani, a cercare complicità e a epicizzare il racconto o le emozioni, con pause quando il pathos deve toccare le vette del sopportabile».

OLIVIERO PONTE DI PINO - Il Manifesto

«È talmente simbolica, questa presenza di Strehler, che pur tentata e pensata con lo spirito di mediare più da vicino la percezione dell'oggetto della creazione, non ci permette quasi mai di "credere" veramente al suo Faust... Meno ci lasciamo trasportare quando Strehler "interpreta" Faust innamorato (i dialoghi mentali con Margherita, la scena del giardino di Marta risolta anch'essa come scissione di un'unica voce recitante: soluzione speculare a quella conclusiva di Margherita) e si concede qualche effetto di troppo: forse ai suoi attori non lo permetterebbe».

SERGIO COLOMBA - Il Resto del Carlino

MARCO DENEVI: GOETHE IN PARODIA

LA TRAGEDIA DI FAUST IN VERSIONE ARGENTINA

Mentre Giorgio Strehler persegue la ciclopica impresa di dare corpo scenico agli oltre dodicimila versi del Faust di Goethe, abbiamo pensato di proporvi una lettura curiosa: una breve parodia faustiana, opera di uno scrittore argentino. Per gentile concessione dell'editore Bulzoni, la traiamo dal volume Diabolico Rio de la Plata. Racconti «fantastici» argentini e uruguaiani, curato e tradotto da Adele Galeota Cajati, Roma 1988, nella collana di narrativa diretta da Giuseppe Bellini e Sergio Zoppi.

Un narratore tentato dal teatro

Marco Denevi (Saenz Pena, Buenos Aires, 1922), scrittore e drammaturgo, si è subito segnalato con la sua prima opera, *Rosaura a las diez*, che ha avuto il premio Kraft e da cui è stato tratto un film. Con la sua seconda opera, *Ceremonia secreta*, ha avuto il Premio Life; da questo lavoro è stato tratto il famoso film omonimo di Joseph Losey. Ha ricevuto altri premi per la sua produzione teatrale.

Denevi centra la sua attività narrativa su di un tema fondamentale: la coesistenza e lo scambio fra due mondi, due personalità, che può arrivare a costituirsi come «falsificazione», come l'inopinata interpretazione di fatti storici e letterari sottratti ad una struttura e ad un significato ormai fissati, o ancora come la moltiplicazione di punti di vista soggettivi all'esterno di un problema, senza mai raggiungere una totale oggettività.

Tale programma letterario viene realizzato pienamente in *Falsificaciones*, testo intessuto di racconti, poemi, apologhi e dialoghi, attribuiti ad autori reali o non, comunque sorprendenti nel loro assunto.

Fra le opere di teatro vanno ricordati *Los expedientes*, *El emperador de la China* e *El cuarto de la noche*. Fra i testi narrativi, oltre quelli già citati, vanno segnalati *Un pequeño café*, *Los asesinos de los días de fiesta*, *Hierba del cielo*, *Los locos y los cuerdos*, *Reunión de desaparecidos*, *Araminta o el poder*. □

In casa di Faust, una notte, Faust curvato dagli acciacchi, legge alla luce di una candela. Bussano alla porta.

FAUST - Avanti.

(Entra Mefistofele. Faust si alza in piedi faticosamente).

MEFISTOFELE - Avrete già indovinato chi sono. O debbo presentarmi?

FAUST - No. Sedetevi.

(I due si siedono uno di fronte all'altro).

MEFISTOFELE - Conosco le cause della vostra afflizione. Siete vecchio, e vorreste essere giovane. Siete detestabile, e vorreste essere bello. Amate Margherita, e Margherita non vi ama. Tragedie concentriche e simultanee che vi tengono imprigionato e senza possibilità di fuga. Mettetevi in libertà è per me un gioco da ragazzi. La chiave della vostra prigione è qui (indica un portafoglio che ha con sé). Vi propongo un patto, il cui prezzo...

FAUST - Lo so già. La mia anima.

MEFISTOFELE - In cambio di un corpo giovane.

FAUST - Ma la mia anima non vale solo pochi spiccioli, signore. Esigo un corpo ben proporzionato, muscoloso quanto basta, gambe lunghe, collo forte, nuca corta. Una fisionomia dalle fattezze regolari. Un lieve strabismo non guasterà. Ho notato che dà allo sguardo una certa fissità maligna che fa impazzire le donne. Quanto alla voce...

MEFISTOFELE - Quanto alla voce, un corno. Io non fabbrico uomini. Questo è il lavoro dell'Altro. L'unica cosa che mi è permessa è estrarvi l'anima dalla vostra vecchia carne e introdurla nella carne di un altro essere vivente. Capite? Un baratto. L'anima del vecchio dottor Faust nel corpo di un giovane e l'anima di quel giovane nel corpo del dottor Faust. Ma quel giovane dovete sceglierlo, come dire, al mercato.

FAUST - Che cosa mi proponete? Che vada in giro per il mondo a cercarlo? O li farete sfilare nella mia abitazione, uno a uno, tutti quei bei ragazzi, finché i vicini non mormorino e mi denuncino alle autorità?

MEFISTOFELE - Dottor Faust, non c'è motivo per diventare insolente. Ho qui un album con i ritratti degli uomini più gagliardi di cui dispone la piazza. Scegliete.

(Gli mostra l'album. Faust gira lentamente le pagine. All'improvviso indica).

FAUST - Questo.

MEFISTOFELE - Avete buon occhio. Credo che nessuno lo superi sotto quell'aspetto. Perfettamente. Firmiamo il patto.

FAUST - Un momento. Mi garantite la vita di quest'uomo?

MEFISTOFELE - Nessuno è immune dal veleno, dal pugnale, dal morire sotto le ruote di una carrozza o schiacciato da una pietra staccata da una vecchia cattedrale.

FAUST - Non mi riferisco a questo. Mi riferisco al cuore, ai polmoni, allo stomaco e a tutto il resto. Quel giovane assomiglia ad un Ercole, ma potrebbe soffrire di qualche malattia mortale, e ciò che, in definitiva, mi state offrendo potrebbe essere a breve scadenza un bel cadavere.

MEFISTOFELE - E poi dicono che i sapienti sono cattivi mercanti. State tranquillo. Il materiale è di prima qualità. Si tratta di un atleta che si esibisce nelle fiere. Solleva sfere di acciaio di cento libbre ciascuna. Piega l'asse d'acciaio di un carro come se fosse di burro. Mangia per dieci e beve per venti e non ha mai avuto la benché minima indigestione. Non avete sentito parlare di lui, di Grobiano?

FAUST - Sono anni che non esco da casa mia. Leggo solamente.

MEFISTOFELE - I mariti hanno proibito alle loro mogli di assistere alle esibizioni di questo giovane. Si dice che le mette incinte solo guardandole. Ricordo di averlo visto, una notte, alla fiera di Wolfstein. Quando apparve, vestito unicamente con una attillata maglia nera, finanche gli uomini abbassarono gli occhi. Una ragazza, impazzita, cominciò ad urlare oscenità.

FAUST - (Ansimante) Basta. Non continuate. Firmiamo il patto.

(Firmano il patto mentre risuonano in lontananza i dodici rintocchi della mezzanotte. Mefistofele fa schiacciare le dita nell'aria. Tuoni. Lampi. Una nube di zolfo copre la scena. Quando la nube si dissipa, Mefistofele è sparito, e Faust, trasformato in un giovane alto, biondo, dal fisico stupendo giace steso a terra. Dopo alcuni istanti si sveglia, si alza in piedi, si palpa il corpo, corre a guardarsi in uno specchio, ride. Parlerà con una voce possente e virile).

FAUST - Quel briccone non mi ha ingannato. Sono bello, sono giovane, sono forte. Sento correre il sangue per le vene. E che muscolatura! (Fa gonfiare i muscoli con movimenti da ginnasta). E in questo stesso momento, l'altro, quel tal Grobiano, nella sua tenda... (Ride). O magari lo scambio l'ha sorpreso in pieno spettacolo. Mi piacerebbe vedere la faccia degli spettatori (Sbadiglia). Ho fame. Ho sete (Mastica brutalmente un pezzodi pane. Beve, d'un sorso, un bicchiere di vino). Il mio corpo arde di desideri. Andrò a casa di Margherita. Quella è un'altra che, appena mi vedrà, avrà una bella sorpresa. Non le darò tempo di chiedere nulla. Mi butterò su di lei e la possiederò.

(Si pulisce la bocca con il dorso della mano e si dirige verso la porta. Passando davanti agli scaffali ricolmi di libri si ferma, li guarda, prende un libro; lo sfoglia, lo mette al suo posto, si incammina verso l'uscita, si ferma, pensa, torna sui suoi passi, prende un libro, gira le pagine, legge, con il libro tra le mani avanza verso il proscenio, alza la testa).

FAUST - *(Lo sguardo perduto).* Debbo andare a trovare Margherita.

(Ma si siede al tavolo a leggere il libro).

A partire da questo momento si sviluppa una scena muta, che dura vari minuti, in cui Faust si siede e si alza ogni momento, va e viene dal tavolo alla biblioteca e dalla biblioteca al tavolo riportando a posto e prendendo libri, consultandoli, leggendoli, confrontandoli, prendendo appunti, etc. E man mano che i minuti passano, Faust andrà invecchiando rapidamente, si incurverà, si rinsecchirà, si raggrinzirà. Assorbito dalla lettura, si passerà la mano nei capelli e gli si staccherà, senza che lui se ne accorga, una ciocca. Più tardi sputerà due o tre denti. In questo vai e vieni ogni tanto, passando davanti allo specchio, si ferma, si osserva, sembra non capire ciò che gli succede. Torna alla sua poltrona, si siede, resta alcuni istanti come istupidito).

FAUST - *(Voce fessa. Sonnambulo)* Margherita...

(Poi, distrattamente, i suoi occhi si posano sul libro che sostiene in mano. Finisce con l'immergersi di nuovo nella lettura. Muove le labbra. Nell'alzarsi o nel sedersi, geme sordamente. Quando la scena termina, è ormai lo stesso dottor Faust dell'inizio dell'opera. Si sente un lontano scampanello. Bussano alla porta).

FAUST - Avanti.

(Entra Mefistofele, con guanti e bastone. Faust cerca di alzarsi ma, privo com'è di forze, non ci riesce).

FAUST - Siete voi. Mi avete ingannato come un bambino. Guardatemi. Dove sono la giovinezza e la bellezza che mi avevate promesso? È questo il modo in cui rispettate i vostri impegni? Allora non si può aver fiducia in voi? Non mantenete la parola?

(Mefistofele si siede, si leva lentamente i guanti, accende una sigaretta).

MEFISTOFELE - Una cosa alla volta, dottor Faust. Era o non era un bel corpo di atleta quello in cui, svegliandovi dopo la firma del patto, vi siete trovato alloggiato?

FAUST - Sì, ma mi è durato meno di un'ora.

MEFISTOFELE - *(Sorridente ironicamente, indica i libri).* E continuate a leggere, continuate ad accumulare dati... Troppa memoria, dottor Faust.

Fate diventare vecchio tutto quel che toccate.

FAUST - Che cosa avrei dovuto fare, a vostro giudizio?

MEFISTOFELE - Ho appena visto Grobiano. Gli sono bastati pochi minuti per tornare ad essere lo splendido ragazzo che ammalia le donne. Ma questo sì: nemmeno un'idea, né buona né cattiva, sotto quella fronte. Nemmeno un ricordo. Sempre giovane, come gli animali. Invecchiare è privilegio degli uomini. E sarà più uomo chi più pensa, chi più ricorda.

FAUST - Ho venduto la mia anima in cambio di codesta morale.

MEFISTOFELE - E adesso, caro amico, è arrivato il momento che mi accompagniate.

FAUST - Già?

MEFISTOFELE - Già. Avete distrutto quel corpo avvelenandolo con il dolore della scienza, con la bile della memoria, con il cattivo sangue della conoscenza. Vi aspetto fuori.

(Mefistofele esce. Faust si passa la mano sugli occhi. Sembra vecchio quanto il mondo. Ricomincia la lettura. Improvvisamente crolla sui libri. La candela si spegne).

SIPARIO

TEATRO EUROPA

Piccolo Teatro di Milano

Il Piccolo Teatro è cultura.



EniChem

sponsor istituzionale



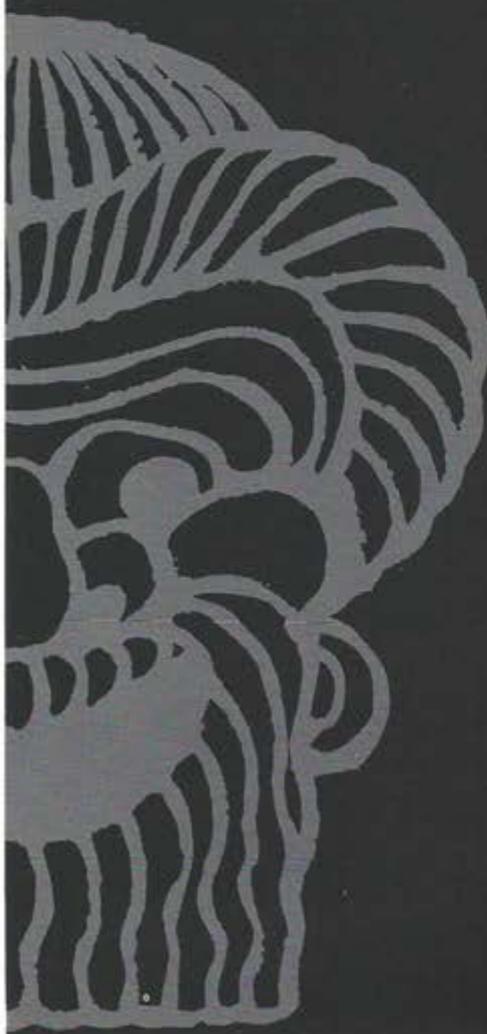
ARTURO BRACHETTI, GINO BRAMIERI,
GIANCARLO COBELLI, GIANFRANCO D'ANGELO,
ROSSELLA FALK, LUIGI DE FILIPPO,
PIETRO GARINEL, GIANFRANCO JANNUZZO,
GIGI PROIETTI, ARMANDO PUGLIESE,
ENRICO MARIA SALERNO, LINA SASTRI,
FRANCO ZEFFIRELLI
ED ALTRI AUTORI E REGISTI
DELLA GRANDE SCENA ITALIANA
NELLA NUOVA STAGIONE DEL TEATRO MANZONI.

STAGIONE TEATRALE 1991-1992

Abbonamenti in vendita fino al 4 ottobre 1991



TEATRO
MANZONI



20121 Milano, Via Manzoni 42
Tel. (02) 790543/544-799171/260

CENTRI DI FORMAZIONE O BOTTEGHE PRODUTTIVE?

L'IMPORTANZA DI CUCINARE PRIMA DI SERVIRE UN PIATTO...

Nelle scuole di arte drammatica non si punta più sulla professionalità e si trascura la lezione della tradizione - Formare buoni attori è diventato meno importante che ottenere un successo di immagine - L'inflazione di registi e assessori «di passaggio» e l'abbandono delle nostre radici.

ALESSANDRA GALANTE GARRONE*

Così come Dullin affermava che «l'insegnamento teatrale non è mai cambiato, è deplorabile sotto ogni regime e in ogni Scuola» (e Dullin, che provocatoriamente diceva questo, aveva una sua Scuola), io che da anni mi occupo di formazione e del coordinamento delle Scuole di Teatro italiane non posso purtroppo contraddirlo. Perché se l'insegnamento teatrale è deplorabile ancora oggi, ci sono delle ragioni, delle colpe ma certamente anche dei rimedi. Quali le colpe?

Prima di tutto una legislazione per il Teatro che esclude addirittura la parola «formazione», parlando in modo vago (i termini usati sono davvero generici) di «specializzazione, perfezionamento e aggiornamento».

Se la volontà era quella di evitare la proliferazione incontrollata di corsi e corsetti, questo legittimo ed opportuno intento selettivo viene compromesso proprio dall'indicazione vaga che permette di fare rientrare dalla finestra ciò che si voleva fare uscire dalla porta. Perché se non si chiarisce che cosa si intende per formazione (e solo di conseguenza per specializzazione, aggiornamento e perfezionamento) non si potrà modificare l'esistente e non si farà altro che affrettare il processo di degrado e la dequalificazione già in atto nel campo della formazione quale riflesso di un più ampio fenomeno di crisi d'identità del Teatro italiano.

EFFIMERO PEDAGOGICO

La formazione non interessa nessuno (nemmeno più le scuole che dovrebbero farla): l'asse viene spostato su quella cosiddetta «ricerca e sperimentazione» (due termini che non si capisce perché siano diventati indissolubili...) che troppo spesso nega alle stesse la necessità di una preparazione tecnica, artigianale e professionale.

Poiché la formazione non paga (e con la formazione soltanto si rischia di non ottenere più i contributi) le scuole spostano il loro obiettivo primario, la loro ragione di esistenza e diventano saltuari centri di produzione con la necessità di preoccuparsi del prodotto, dell'immagine esterna, e invitano quindi registi (saltuari e diversi) a montare spettacoli. E sappiamo bene come i registi di passaggio (o gli assessori di passaggio) non ab-



biano mai contribuito alla creazione di una identità di scuola.

Chi si occupa di formazione seriamente, sa che ci sono voluti anni di lavoro per dare valore e risultati e storia a una scuola. Penso a Copeau, a Dullin, a Lecoq, a Orazio Costa. Non si investe più sui docenti, non ci si preoccupa di «imprimere» ma di «esprimere» (molto spesso senza avere nulla impresso...). L'insegnamento, così, diventa ammaestramento: ma prima di occuparsi di servire un piatto — diceva Strasberg — bisognerebbe cercare di cuocerlo nel migliore dei modi... Se negli anni '70 abbiamo assistito ai cosiddetti laboratori creativi (che tanto poco hanno creato...), al boom dell'autopedagogia, ecc., oggi assistiamo alla trasformazione di scuole in centri produttivi lasciando così — ancora una volta — scoperto lo spazio della formazione.

Ma l'obiettivo di una scuola può essere la sperimentazione immediata? Abbiamo davanti agli occhi un Teatro fatto anche di tristi e tetri esperimenti dove si cerca di giustificare

l'incapacità tecnica degli attori o dei registi come «scelta» artistica. E abbiamo davanti agli occhi molti critici (magari ottimi poeti o traduttori ma senza una conoscenza specifica del Teatro) che sono incapaci di distinguere l'afonia dalla ricerca di un suono, il movimento costretto dalla scoliosi da quello davvero inventato. E quindi assistiamo al trionfo della dequalificazione, del pressapochismo, alle pseudo produzioni con allievi attori ancora inesperti e buttati sul mercato come merce a poco prezzo.

CHI ERA BENASSI?

Così, da più di quindici anni, con maniacale metodicità, con insistenza e mancanza di fantasia vediamo circuitare seminari di Katakali, di No giapponese, tanto che un giovane attore rischia di sapere tutto sul *maquillage* indiano ma non ha la minima idea di chi fosse Memo Benassi.

Le nostre radici vengono continuamente e sistematicamente tagliate e le piantine che nascono sono soffocate da badilate di cosiddetto «nuovo linguaggio teatrale», che con i suoi tremolii, i suoi movimenti sistematicamente situati all'altezza del bacino, le sue contorsioni sistematicamente asimmetriche, la dizione improbabile è stereotipata così come lo è la declamazione pomposa del cattivo attore del Teatro tradizionale. Perché il pericolo vero non è nella forma, ma proprio nella sua sistematizzazione.

Perché non definire gli obblighi, i diritti e le responsabilità delle scuole? Possiamo pretendere una posizione chiara, lungimirante attesa del nostro ministero dello Spettacolo affinché la Formazione dell'Attore venga riconosciuta e non solo saltuariamente assistita? Investire in un insegnamento serio significa restituire dignità d'arte al Teatro e alle sue scuole, perché il nostro Teatro non si limiti ad essere la risposta a formulazioni intellettualistiche che rischiano di rendere il palcoscenico un ritrovo di sbandati o — peggio ancora — di frustrati. □

* Direttore della Scuola di Teatro di Bologna, presidente dell'A.S.T.I. (Associazione Scuole di Teatro Italiane)

Nella foto: Alessandra Galante Garrone.

LETTERA APERTA (AMARA) DI PAMELA VILLORESI

VUOI FARE L'ATTRICE? ALLORA EMIGRA A PARIGI

PAMELA VILLORESI

Cara Anna, mia giovane collega, mi chiedi quale sia la cosa più giusta da fare per diventare una vera attrice. Sono subito tentata di risponderti: cambia paese. Fai una scuola seria, impara canto, danza e leggi, leggi tanto; vai a teatro e al cinema a vedere gli attori bravi, ma non mettere qui neanche una piccola radice, perché poi non potrai più scappare. Impara il francese bene e emigra a Parigi.

Piano piano, con pazienza, attraverso l'umiltà e la forza di volontà e la tenacia dimostrerai il tuo valore, costruirai la tua carriera pietra su pietra e un giorno si accorgeranno che non possono più fare a meno di te. Scegli in base a quell'inquietudine che ti brucia dentro, la stessa che ti ha spinto a scrivermi, che ti farà abbandonare la tua città, la tua famiglia e, per sempre, una vita tranquilla. Ma tutto questo può succedere appunto in un paese dove ancora sopravvive la legge del merito, dove chi governa forse intriga e in una certa misura ruba lo stesso ma conservando un po' di rispetto per il proprio paese, non piegandolo ai propri interessi, non abbandonandolo alla deriva. Un paese dove i soldi e le iniziative per lo studio, l'arte e la ricerca arrivano ancora a destinazione, sono amministrati con criterio e danno i loro frutti. I nostri ricercatori e studiosi stanno già lavorando all'estero, in Germania, Francia, Inghilterra e America, dove esistono valide possibilità di svolgere il proprio lavoro. Troppi talenti italiani sono al limite della richiesta di un asilo politico o, comunque, di un'emigrazione forzata.

Che dirti, se decidi di restare in Italia? Ricordati che qui regnano tanti piccoli grandi uomini di potere, quasi nessuno di loro ha una buona cultura ma tutti hanno un'amante, e tutte queste amanti — non si sa perché — hanno il pallino di fare l'attrice, e sono un esercito. Un esercito che bisogna far lavorare. Risultato: in RAI, se un regista su un *Cast* di tre o quattro ruoli femminili riesce a imporre una vera attrice, può già parlare di una conquista artistica. Alla radio ti ritrovi delle maggiorate fisiche assunte e stipendiate per gli amici, che non sanno parlare l'italiano né scandire tre parole in modo comprensibile.

La situazione nelle televisioni private è ancora peggio: le conduttrici hanno un quoziente intellettuale a dir poco imbarazzante e sono normalmente delle ex *entreneuses*, delle ex spogliarelliste, delle cantanti che non sanno cantare, delle ballerine che zampettano pietosamente. Nessuna di loro viene scritturata perché era la migliore alla scuola della Scala o all'Accademia di Roma.

Sappi che non serviranno le tue idee né la tua capacità. Anche nel teatro, senza tessera o padrini di partito sarai ignorata e quindi emarginata. Nemmeno il cinema sfugge a questa logica di potere. Ormai, senza più veri produttori indipendenti e senza aiuti adeguati, il cinema è agonizzante, e sui suoi resti si buttano sciacalli pronti a spolparne la carcassa. Se poi, per caso, un autore o una storia riescono a sfuggire a questa situazione e a liberarsi nel firmamento delle sale, sicuramente non si tratterà di un film destinato alle donne, che parla di donne. Perché — vedi? — nel migliore dei casi noi facciamo sempre da contorno, come le patatine. Ma bene che vada, perché adesso — come sai — oltre alle «favorite» che vogliono recitare sta arrivando la moda delle fotomodelle che devono recitare.

Se dunque dovessi darti un consiglio veramente utile dovrei dirti: iscriviti a un partito, fatti la tessera, infiltrati tra «quelli che contano», diventa l'amante di uno di loro. Il resto non serve.



Ma è un consiglio che non ti darò mai. Perché sono ancora convinta di quello che diceva Gandhi, che «non c'è niente al mondo per cui valga la pena di sporcare la propria coscienza».

È vero: io, dopo vent'anni di lavoro, ho ancora dei debiti con la banca, e per imporre le cose in cui credo o verso cui mi spinge la mia inquietudine devo sputare sangue, spremere le mie energie al limite della resistenza. Resistenza è, credimi, il termine esatto: dormire al massimo 4 o 5 ore per notte, passare ore e ore al telefono, studiare la notte con la testa che crolla sui fogli, imparare le lingue o il canto a proprie spese con l'amara convinzione che tanto è tutto inutile. E poi andare al ministero, andare all'ETI, bussare a tutte le porte, caricarsi del peso di tutto e cercare di non crollare prima di entrare in scena. Non mi aiuta nessuno, questo è certo. Ma se riesco — e per dio, che ogni tanto ci riesco! — recito quello che voglio e come voglio recitarlo; e se l'animo di chi ascolta è soggiogato, so di non avere lottato per niente. In barba alla mediocrità, alla noia e alla volgarità che imperano ormai nel mondo dello spettacolo. E poi, vuoi mettere? La mattina io mi sveglio e vicino a me c'è l'uomo che ho scelto, ci sono i figli che amo.

Comunque, se nessuno mi aiuta poco male; l'importante è che «il potere» non mi ostacoli. Sì, perché può succedere che con la costanza, a furia di dure lotte, io raggiunga delle posizioni che possono fare gola a qualche raccomandata: e allora è la guerra.

Ma, come dice Nina nel Gabbiano di Cechov, «io ho fede, e questo mi allevia il dolore, e quando penso alla mia vocazione non ho più paura della vita».

Mia cara Anna, il tuo nome in India significa nutrimento, ha lo stesso significato del tuo mestiere. Se tu sarai un'attrice brava, profonda e onesta, migliaia di persone si nutriranno di te e attraverso te della tua ispirazione. Segui la tua via a denti stretti e a pugni serrati, fidati soltanto di chi può insegnarti qualcosa, abbandonati all'intuizione, apriti al «non detto» e un giorno capirai che «è successo», che puoi dire senza mentire di essere un'artista.

Quale altro appagamento vale questo? Quale gioia è più piena? Quale altra consolazione? Cara Anna, non dimenticarti mai di te, in tutti i sensi. Se vuoi, il francese possiamo studiarlo insieme. □

Nella foto: Pamela Villoresi.

SCHEDE INFORMATIVE SULLE SCUOLE TEATRALI

I CENTRI DI FORMAZIONE
DEGLI ATTORI DI DOMANI

FABIO BATTISTINI



Nell'ambito di questo nostro dossier sulle Scuole di Teatro italiane, e per rispondere a numerose richieste, pubblichiamo una serie di schede informative, a cominciare da quella sull'«Asti», associazione che raggruppa un certo numero di centri di formazione dell'attore con finalità e programmi omogenei.

Contiamo di fornire nei prossimi numeri altre informazioni in merito (e per questo chiediamo la collaborazione degli interessati), in modo da compilare nell'insieme una mappa delle Scuole di Teatro operanti nel nostro Paese.

L'«Asti» è un'associazione alla quale possono fare riferimento le Scuole italiane che abbiano come obiettivo un numero elevato di ore di insegnamento, un corpo docente fisso e qualificato e un metodo di lavoro preciso. Fanno parte dell'«Asti» la Scuola di recitazione del Teatro Stabile di Genova, la Civica Scuola Paolo Grassi di Milano, l'Accademia dei Filodrammatici di Milano, la Scuola di Teatro di Bologna e la Bottega Teatrale di Firenze. Presidente dell'Associazione è Alessandra Galante Garrone.

La Scuola di Teatro di Bologna, unica riconosciuta dal ministero del Turismo e dello Spettacolo in Emilia Romagna, opera da 15 anni in collaborazione con la Regione, la Provincia e il Comune di Bologna. Di durata triennale (biennio di formazione e anno di specializzazione) si è distinta in questi anni per il lavoro volto in particolare alla Commedia dell'Arte, al Teatro cabaret e al Teatro musicale. La scuola, che opera in stretta collaborazione con l'Orchestra sinfonica giovanile della Provincia di Bologna diretta da Aldo Sisillo, ha realizzato diversi spettacoli sui temi della Rivoluzione (*Echi dell'89*, per la regia di Jerzy Sthur) e sulla figura di Mozart. Diretta da Alessandra Galante Garrone, che insegna improvvisazione, uso delle maschere teatrali e Commedia dell'Arte; ha un corpo insegnante composto da Claudia Busi (analisi e tecniche del movimento); Vittorio Franceschi, Jerzy Sthur, Massimo Navone, Raffaele Maiello, Giovanni Pampiglione, Maria Teresa Pizzi, Angela Bandini (recitazione); Candy Smith (musica e canto); Hanna Alexandre (psicomotricità); Gian Paolo Mignardi (voce); Pierre Byland (acrobazia dram-

matica); Marco Cavicchioli (direzione e fonetica) e Cristina Colonna (danze teatrali e di carattere). La sede è in via D'Azeglio n. 41, Bologna, telefono 051/582504.

La Scuola di recitazione del Teatro Stabile di Genova ha come caratteristica principale il continuo allenamento con il palcoscenico, poiché il corpo insegnante è composto da professionisti che lavorano nel campo dello spettacolo; questo fa sì che gli allievi possano essere impegnati, durante la stagione teatrale, nelle manifestazioni culturali organizzate dal Teatro di Genova (pubbliche letture, recitazioni di brani nel corso di conferenze, ecc.) e che i loro spettacoli fruiscono dell'assistenza artistica, tecnica e organizzativa del Teatro di Genova, assumendo così la fisionomia di produzioni a tutti gli effetti professionali.

La scuola, aperta a partire dagli anni Sessanta, ha affidato il compito di animatori della ricerca collettiva a Mina Mezzadri prima e ad Anna Laura Messeri poi; dalla stagione '76/77 ha trovato una sua struttura didattica e organizzativa sotto la direzione di Carlo Repetti. Attualmente la scuola,



che opera come centro di formazione professionale sotto l'egida della Regione Liguria, è diretta da Marco Sciacaluga. I corsi per attori hanno la durata di tre anni e sono gratuiti. Il corpo insegnante è composto da Valerio Binasco, Giorgio Gallione, Rachele Ghersi, Massimo Mesciulam, Anna Laura Messeri e Marco Sciacaluga (recitazione); Alessandra Manari (educazione del movimento); Gabriella Ravazzi (educazione della voce parlata e cantata); Marco Salotti (storia del teatro). La sede è presso il Teatro della Corte, Salita San Rocchino 6/R, Genova - Tel. 010/892239.

La Scuola di Teatro diretta da Giorgio Strehler, ha lo scopo di promuovere in alcuni giovani, dotati di attitudine alla mimica e alla comunicazione, una disponibilità al teatro e di fornirli di una base tecnica che consenta loro di intraprendere con consapevolezza il lavoro dell'attore.

Il progetto didattico si basa sulla premessa che in qualunque tipo di teatro esistano tecniche similari indispensabili per agire in scena. Infatti confrontando nell'applicazione pratica teorie teatrali differenti si riscontrano criteri comuni per individuare la specificità del lavoro dell'attore. Tali criteri presuppongono analoghi principi pedagogici e tecniche di espressione complementari. L'insegnamento della Scuola si ispira perciò alle diverse ricerche dei maestri della scena moderna, soprattutto di quelli che hanno privilegiato lo studio del «lavoro sull'attore» in particolare Copeau, Stanislavski e Brecht. La loro eredità è mediata dalle acquisizioni metodologiche che Giorgio Strehler ha elaborato nel corso della sua attività di palcoscenico e attraverso il lavoro svolto negli anni Cinquanta nella prima Scuola del Piccolo Teatro.

Tutti gli insegnamenti sono quindi coordinati allo scopo di sviluppare il potenziale espressivo del futuro attore e di liberare la sua capacità creativa. Il corso che si articola in un periodo propedeutico e di osservazione e due anni di studio e tirocinio, è suddiviso in lezioni teoriche, esercitazioni pratiche e attività di tirocinio, queste ultime svolte nell'ambito degli spettacoli prodotti dal Piccolo

Teatro.

L'insegnamento è diviso in quattro sezioni: Recitazione (Giorgio Strehler, Enrico D'Amato, Ferruccio Soleri, Marina Dolfin e Gianfranco Mauri), Voce (Lydia Stix, Silvia Magnani), Corpo (Marilyn Flach, Carola Szalay Zingarelli, Marco Merlini) e Cultura (Dario Del Corno, Marco Rossi). Gli allievi, appena licenziati del corso Copeau, recitano attualmente nel *Faust* al Teatro Studio, mentre è iniziato il secondo corso intitolato a Eleonora Duse.

La sede è in via degli Angioli n. 3, Milano, tel. 02/8050190.

La Scuola di Teatro dell'Istituto nazionale del Dramma antico è strutturata in corso di formazione professionale che completa un ciclo ideativo e produttivo fortemente legato alla Sicilia. La scuola, da Giusto Monaco, è nata nel 1984 a Siracusa organizzando un primo corso di cultura e tecniche teatrali secondo un'idea di laboratorio che fosse ad un tempo vivaio di giovani forze teatrali ma anche luogo di concreta sperimentazione scenica, in grado di alimentare l'ideazione e la resa degli spettacoli classici siracusani. Durante i primi quattro anni di lavoro (ai quali è seguita una interruzione) tanti e diversi sono stati i contributi che hanno visto, fra gli altri, gli insegnamenti di Giusto Monaco, Dario Del Corno, Pupella Maggio, Antonio Pierfederici, Luigi Squarzina, Paola Mannoni, Antonio Calenda e Daniela Bonsch.

La scuola, che per le sue caratteristiche e finalità va sempre più assumendo il ruolo di struttura di servizio pubblico, vuole offrirsi così alla Sicilia e più in generale al Sud d'Italia come un centro di cultura e pratica teatrali aperto alle più diverse — purché non divergenti — poetiche dell'arte del teatro. I nuovi allievi attori vivranno e lavoreranno per due anni a Siracusa in un contesto di concreta pratica artigianale. Particolare cura sarà posta al repertorio drammatico e all'arte scenica del teatro classico, greco e latino.

Durante i due anni di corso gli allievi faranno pratica di palcoscenico nell'ambito degli spettacoli che l'Istituto nazionale del Dramma antico progetta e

realizza a Siracusa, Segesta e Kamarina. La sede della Scuola è in Corso Matteotti 29, Siracusa, tel. 0931/67415.

La Scuola teatrale Giovanni Poli al Teatro a L'Avogaria di Venezia è stata fondata nel 1973. Intitolata al nome del fondatore e di durata biennale, gode di un contributo annuale della Regione Veneto nell'ambito dei progetti del Dipartimento Servizi formativi.

I programmi comprendono tecniche della Commedia dell'Arte, espressione della voce, educazione della voce, trucco, espressione del corpo, recitazione e laboratorio. Gli allievi migliori entrano a far parte della Compagnia stabile, alcuni passano in seguito al teatro professionale. La sede è presso il Teatro a L'Avogaria, Venezia, Dorsoduro 1617, tel. 041/5206130.

La Civica accademia d'Arte drammatica Nico Pepe è una istituzione voluta dall'Amministrazione comunale di Udine, che ha tenuto conto di un naturale vivaio di vocati per l'arte scenica, nonché della situazione geografica decentrata qual è la Regione Friuli Venezia Giulia rispetto ai centri di avviamento esistenti.

Il programma didattico non si distacca dai collaudati regolamenti delle maggiori istituzioni scolastiche del genere: dizione, recitazione, educazione della voce e del corpo, danza, mimo, canto, storia del teatro, della musica e dello spettacolo, trucco, schermo e messa in scena. La sede è in Largo Ospedale Vecchio 10, Udine, tel. 0432/504330.

La Scuola regionale di Teatro di Padova, fondata nel 1982, è organizzata dalla Cooperativa Accademia Veneta dello Spettacolo.

La Scuola, che usufruisce di contributi del Comune di Padova e della Regione Veneto, tiene corsi biennali che hanno come fine la formazione di operatori teatrali, ai quali segue un corso di perfezionamento. Il programma prevede l'insegnamento di recitazione, psicotecnica, dizione, canto, trucco, storia dello spettacolo, mimo, inglese ed esercitazioni pratiche. Tra le prospettive di sviluppo trova posto un insegnamento riguardante la tv. La se-



de è in via Monte Lozzo 18, Padova, tel. 049/8685434.

La *Scuola di recitazione del Teatro Nuovo* di Torino, diretta da Enza Giovine, collabora agli allestimenti prodotti dalla compagnia «Torino Spettacoli», che agisce nell'ambito delle attività del Teatro Nuovo. Il corpo insegnante è formato da Enza Giovine, Nerina Bianchi, Bruno Maria Ferraro, Silvana Lombardo, Mariapaola Casorelli, Franca Dorato, Erika Monforte. Le materie di insegnamento sono propedeutica alla recitazione, recitazione, dizione, educazione della voce, improvvisazione, danza, esperienze di palcoscenico. Materie facoltative: canto, danza moderna-jazz e acrobatica. La direzione si riserva di assegnare tre borse di studio agli allievi che si siano distinti nei diversi corsi durante l'anno accademico precedente. La sede della Scuola è presso il Teatro Nuovo, corso M. D'Azeglio 17, Torino, tel. 011/669.06.68.

La *Cooperativa teatrale Quelli di Grock* trova oggi, a distanza di anni, una collocazione meglio definita nel panorama teatrale italiano. Da più di due anni sta crescendo e sviluppandosi infatti una ricerca tesa a scoprire spunti ironici e fantastici nel quotidiano utilizzando, durante la messinscena, tutto il potenziale espressivo del gesto. L'approfondimento dello studio della danza, della gestualità, del movimento e di forme espressive alternative ha alimentato un lavoro che si pone come obiettivo la realizzazione di un teatro multimediale. Il corso, della durata di due anni, prevede le seguenti discipline: dizione, recitazione (con studio delle principali scuole del Novecento), Mimo; canto e danza contemporanea.

La sede è a Milano in via Varese 12, tel. 02/6570896.

La *Scuola di Teatro del Liceo-Ginnasio Maffei* di Verona ha tre anni di vita. Dopo un seminario per cento studenti tenuto da Gianfranco De Bosio, che coinvolgeva gli allievi nell'allestimento di un'opera teatrale, per interessamento del preside Francesco Butturini si è formata una scuola vera e propria, sia sul piano della formazione teorica che per l'allestimento degli spettacoli, sotto la guida di Gaetano Miglioranzì e Gloriana Ferlini del gruppo «Teatro e Danza». Accanto all'allestimento di uno spettacolo, che resta il fulcro dell'attività, la scuola prevede un corso di recitazione, un laboratorio di scenografia e sartoria teatrale con elementi di illuminotecnica e un corso di aggiornamento per insegnanti che ha lo scopo di aprire le discipline scolastiche alla realtà del teatro come linguaggio totale: gesto-immagine-voce. La scuola ha avuto il suo momento particolare di gratificazione alla rassegna *Techne* di Rimini, dove ha conseguito il primo premio durante il Meeting per l'Amicizia fra i Popoli.

La sede è in via A. Massalongo 4, Verona, tel. 045/8001904.

L'*Atelier della Costa Ovest* prevede la costruzione di un intero processo formativo distinto in tre momenti di qualificazione: il sapere, il saper fare e il saper essere, secondo un tracciato che va dall'informazione alla padronanza delle tecniche fino alla ricerca e alla creatività del settore desiderato. Cardine principale della didattica per ogni corso sia di specializzazione che di qualificazione o di aggiornamento è il rapporto diretto con professionisti ed artigiani della scena e gli stages effettuati presso realtà produttive, festivals e teatri. I corsi della durata di 300 ore ciascuno (ad eccezione di quello per scenotecnico attrezzista che è di 400 ore) per il 1991 sono i seguenti: corso di specializzazione per *Organizzatore dello spettacolo*; corso di aggiornamento per *Tecnico di palcoscenico*; corso di attestato positivo per *Scenografo costruttore*; corso di specializzazione per *Scenotecnico attrezzista*; corso di specializzazione professionale per *Direttore di scena*.

Inoltre, nell'ambito delle attività previste dal Piano di formazione professionale per l'anno 1991, l'Amministrazione provinciale di Pisa, in collaborazione con l'Atelier della Costa Ovest e l'Associazione Teatro di Pisa ha istituito due corsi (della durata di 300 ore ciascuno) per la qualifica di *Direttore d'orchestra*.

Per informazioni: Atelier della Costa Ovest, tel. 0586/962006-962463; Centro formazione professionale, Livorno (E. Bosco), tel. 0586/853443; Provincia di Livorno (S. Fontaneli), tel. 0586/822111; Centro formazione professionale, Pisa (M. Missoni), tel. 050/40148; Provincia di Pisa (A. Rosi), tel. 050/23661.

L'*Accademia Antoniana d'Arte drammatica*, oggi, diretta da Sergio Colomba, è sorta a Bologna nel 1954. I corsi biennali prevedono lo studio della voce, della gestualità e delle tecniche del corpo e un progressivo avvicinamento alla recitazione attraverso le fasi della lettura, dei primi esperimenti interpretativi e delle tecniche di improvvisazione. Gli insegnamenti di base sono dizione, impostazione vocale e recitazione, elementi di danza, educazione musicale per attori, storia dello spettacolo, training e tecniche del corpo. I corsi del secondo anno (al quale si accede dopo una selezione), comprendono drammaturgia e regia, elementi di teatro danza, musica di scena e storia dello spettacolo. Sono previsti stages complementari, comuni ad entrambi i corsi, di tecniche di palcoscenico, istituzioni di regia, elementi di mimo e di clownerie, teatro musicale e danza contemporanea e introduzione al mnemodramma secondo il metodo Fersen. I programmi di quest'anno sono articolati in un lavoro degli allievi del primo anno col docente Giuseppe Caruso sulla dizione e recitazione, mentre quelli del secondo, oltre alla preparazione insieme a Gianfranco Rimondi di un'esercitazione sulla tragedia elisabettiana, prepareranno nel-

la seconda parte dell'anno un saggio conclusivo di diploma. Guido Moser cura (in gradazioni diverse con gli allievi dei due corsi) l'insegnamento delle tecniche del corpo e training, mentre a Salvo Nicotra e a Patrizia Caroli sono affidate l'educazione musicale e la danza moderna. Tra i progetti dell'Accademia Antoniana figura una struttura produttiva che utilizza gli allievi della scuola di teatro e quelli di danza e contemporanea, nata nell'82 è diretta da Patrizia Caroli.

La sede è in via Guinizelli 3, Bologna, tel. 051/346756.

La *Scuola Internazionale dell'Attor Comico*, fondata a Reggio Emilia nel 1989 da Antonio Fava, direttore artistico, e Dina Buccino, impresario, ha preso le mosse dall'esigenza di ampliare e approfondire l'indirizzo artistico indicato dallo stage internazionale di Commedia dell'Arte diretto dallo stesso Fava. La scuola, di perfezionamento, agisce nell'arco di tre mesi da ottobre a dicembre; accetta attori professionisti o professionisti di altre discipline. La cultura comica proposta è rigorosamente teatrale e ispirata alla cultura europea. Aspirazione della scuola è la formazione di attori comici di forte personalità nell'ambito della rivalutazione artistica dell'attore comico.

Le lezioni mirano alla realizzazione di situazioni comiche e l'identificazione delle caratteristiche comiche individuali. Non si usano testi scritti ma canovacci, brani da adattare o temi da sviluppare. Ai corsi, tenuti da Antonio Fava, collaborano Mirco Ferri (acrobazia drammatica) e Flavia de Lucis (introduzioni storiche alle varie epoche). La sede è presso il Teatro del Vicolo, via Roma 46, Reggio Emilia, tel. 0522/436768.

L'*Accademia d'Arte Drammatica del Teatro Stabile Bellini* di Napoli è stata fondata da Tato Russo e da lui stesso presieduta per l'anno 1989-90. Da quest'anno ne è presidente Romualdo Marrone. Il corpo docente è formato da Lucio Allocca (improvvisazione), Antonio Casagrande (recitazione), Nicola De Blasi (dialettologia), Antonio Ferrante e Rita Savagnone (dizione), Giovanni Girosi (elementi di scenotecnica), Giusy Giustino (storia del costume), Romualdo Marrone (semiologia), Michele Monetta (mimo e educazione corporea), Antonio Sinagra (canto), Tony Ventura (danza) e Claudio Vicentini (storia del teatro). Nel corso di quest'anno, accanto alle esercitazioni di analisi dello spettacolo organizzate dal professor Vicentini per i suoi studenti dell'Istituto universitario Orientale di Napoli, gli allievi dell'Accademia parteciperanno a stages e a seminari con Ugo Ronfani ed altri critici di teatro e con attori e registi, da Lindsay Kemp a Gastone Moschin, Luigi Squarzina, Yves Lebreton e altri. La sede è a Napoli, via Conte di Ruvo 17, tel. 081/216155.

L'*Associazione di cultura e teatro Mario Riva* fondata nel 1972 da Diana Dei si avvale della collaborazione della Regione Lazio per l'attuazione di corsi di formazione professionale per attori di prosa annuali. Nel corso dell'anno formativo oltre alle materie di base la scuola organizza numerosi seminari riguardanti materie attinenti al mondo dello spettacolo come storia del teatro, Commedia dell'Arte e uso delle maschere; ogni mese è previsto un incontro con personaggi celebri dello spettacolo, attori, scenografi o registi. Da ottobre a giugno funziona anche un corso privato (a pagamento) con lezioni solo pomeridiane per coloro che per ragioni di età, studio o lavoro non possono frequentare il corso regionale.

Il corpo insegnanti è composto da Diana Dei (dizione, recitazione e educazione della voce), Antonello Riva (psicoscenica), Carmen Sensaud (tecnica della respirazione e canto), Marta Ferri (mimo ed educazione corporea), Leda Lojodice (danza).

La sede è in via Teodoro Monticelli 12/a, 00197 Roma, tel. 06/8082212.

A pag. 53, da sinistra a destra, allievi della scuola di Teatro di Bologna; allievi della scuola dello Stabile di Genova nell'«Opera del mendicante» di John Gay, regia di Anna Laura Messeri. A pag. 54, Giorgio Strehler e gli allievi del corso Copeau. In questa pagina, un gruppo di allievi della scuola internazionale dell'attor comico di Reggio Emilia.

DIALOGO SULLA FORMAZIONE AL PICCOLO DI MILANO

COME PREPARARE L'ATTORE EUROPEO

Scuola aperta sul mondo o concentrata sulla professione? Come evitare lo stacco fra teoria e pratica - I contributi di Strehler, Hélène Dasté, Costa e Lecoq - Copeau, Stanislavskij e Brecht punti di riferimento.

LIDIA D'ESPINOSA - FRANCESCA GENTILE

Il Piccolo Teatro di Milano ha deciso di rilanciare la questione della formazione dell'attore. Si può insegnare a diventare attori? È utile una scuola di teatro? La scuola può anche allontanare dei talenti dal teatro? Come mai si sa così poco sulle tecniche di formazione? Questi e altri gli interrogativi che un'illustre squadra di addetti ai lavori, seguita da un pubblico non foltissimo, ma attento, si è posta nel corso del convegno «Dialogo sulla formazione dell'attore», svoltosi al Teatro Studio.

Un'occasione che — come ha ribadito Strehler concludendo il dibattito — ha sconfinato dal tema centrale: «Abbiamo parlato soprattutto della situazione odierna del teatro in Europa, perché l'urgenza dei problemi ci ha costretti a farlo; forse a discapito della situazione della didattica».

Terreno accidentato, quello della didattica, sul quale sono comparsi a più riprese nomi ricorrenti: Copeau, Stanislavskij, Jouvet, Brecht.

CORPO E MENTE

Marie Hélène Dasté, allieva di Jacques Copeau e didatta all'*Ecole Professionnelle du Vieux Colombier*, ha ricordato gli intenti del maestro e le ragioni, tuttora misteriose, che lo portarono a chiudere la scuola. «Per fondare una scuola occorrono una disciplina e maestri; intelligenza e corpo devono essere distesi. Il mimo, la danza, la ginnastica, la mimica facciale sono le strategie fondamentali dell'insegnante. A ciò si aggiungono la musica, come principio base della tecnica drammatica, e l'improvvisazione».

«Nelle scuole di recitazione si lavora poco sul corpo, con la conseguenza di una perdita di elasticità mentale. La danza come origine del movimento, che può evolversi in altre discipline come la musica, la pittura, la scultura, la poesia. Si tratta di scolpire la voce con il corpo»: queste le tesi di Orazio Costa, alle quali Strehler ha affiancato la dialettica interpretazione-testo: punto cruciale che deve attivare il senso di responsabilità dell'attore. A discapito della prassi, che impone lunghi esami di ammissione, Costa ha proposto «un'idea di scuola dove gli esami di ammissione non dovrebbero sussistere, perché la finalità non dovrebbe essere quella di creare at-

tori, ma quella di migliorare le capacità espressive di ciascuno. Dopo, semmai, potrebbe essere utile una scuola di perfezionamento per quanti vorranno veramente intraprendere la professione».

DOPO LA SCUOLA

Un altro problema è l'isolamento in cui vengono a trovarsi gli allievi. Che cosa accade nel momento in cui si affacciano sul mercato? Il più delle volte la fessura che separa la scuola dalla professione si trasforma in un baratro, che demotiva e scoraggia ogni tentativo di inserimento. Altre volte è proprio questa la ragione che allontana i giovani dal frequentare una scuola, vissuta come un'anticamera inutile.

Per non correre questi rischi Jean Pierre Miquel, direttore del *Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique* di Parigi, ha sottolineato l'importanza di un confronto con più docenti; un'*équipe* non stabile di professionisti che lascino filtrare ciò che accade sulle scene, rendendone partecipi gli allievi. Ogni insegnante ha un proprio metodo che, sommato agli altri, dovrebbe rispondere alle esigenze diversificate del mercato. «Sono contrario alle metodologie assolute — ha continuato Miquel —. Oggi i registi, pur avendo una base culturale comune, hanno una visione fortemente personale del teatro, sicché bisogna dotare gli attori di più visioni estetiche e drammaturgiche, e di un ventaglio di tecniche. Questo non vuol dire che debbano moltiplicarsi le scuole, come sta avvenendo a Parigi; bisogna stare attenti a non incrementare la disoccupazione».

In disaccordo con l'abrogazione di un metodo unico si è dichiarato Kanaris, direttore del *Kammerspiele* di Düsseldorf, preoccupato dall'idea di una certa arbitrarietà e dalla strumentalizzazione del teatro da parte delle mode e del mercato.

Per Lars Lofgren, direttore artistico del *Kungliga Dramatiska Teatern* di Stoccolma, l'ostacolo resta «l'abisso che separa la didattica e la pratica, provocato, almeno in ambito scandinavo, dal distacco, avvenuto circa venticinque anni fa, delle scuole dai grandi teatri, per favorire l'autonomia. Questa scelta ha causato un diffuso disinteresse dei teatri per le scuole. Per quanto riguarda il no-

stro corso di formazione — ha continuato Lofgren — dirò che noi miriamo a fornire degli strumenti per la conoscenza di sé stessi, cioè non crediamo ad un professionismo svuotato di contenuti umani. Da noi gli attori credono fermamente di poter dare un contributo al progresso sociale. Noi insegniamo loro, così come insegnava Strindberg, a non porsi in posizione subalterna al regista». Scuola aperta? Oppure massima concentrazione su se stessi? Approdo illimitato o pugno di ferro e selezioni durissime? Per Luigi Maria Musati, direttore dell'Accademia nazionale d'Arte drammatica «Silvio d'Amico», è necessaria una riflessione sul concetto di «scuola aperta», sul senso di aperta a tutte le esperienze: «Io auspico il passaggio ad un livello didattico più rigido. Questa è la mia risposta anche alla crisi economica e qualitativa in cui si trova il teatro italiano. È necessario chiudere quelle griglie che sono state aperte venti anni fa. È proprio il fiorire delle scuole teatrali, che si verifica anche in Italia, ad indicare un crollo della cultura teatrale».

Per Jacques Lecoq, fondatore di una sua *Ecole internationale de Théâtre* a Parigi, di cultura si può parlare quando c'è internazionalismo: «Trovare punti in comune tra persone di nazionalità diverse fa parte del mio lavoro di insegnante».

E se la confusione in cui naviga il teatro e di cui risente la didattica fosse da attribuire al cedimento della funzione formativa, all'eclissi di un'etica professionale? Di questo parere sono Anatoly Smeliansky, professore di storia del teatro a Mosca («Con la *Perestrojka* assistiamo ad una perdita di identità del nostro teatro, ad un'emulazione dei modelli occidentali; l'attore ne risente, non ha più un ruolo sociale»), e Manfred Wekwerth, direttore del *Berliner Ensemble* di Berlino («C'è un forte richiamo ai valori umani, da contrapporre all'avanzata del capitalismo; gli attori sembrano orientarsi nuovamente verso il teatro brechtiano»).

A conclusione dei lavori Strehler ha ribadito che «il teatro è l'unico spazio che oggi sfugge alle logiche dei mass-media, e dove si rende possibile un rapporto autentico tra persone».

LUIGI MARIA MUSATI: COME INSEGNARE A RECITARE

ATTORE DOMANI: CHE FA LA D'AMICO?

Più di un secolo fa sorgeva a Firenze la prima scuola di teatro diretta da Luigi Rasi - L'Accademia d'Arte drammatica nacque «rivoluzionaria» nel 1935, ma oggi deve ridefinire una didattica aperta alla ricerca e alle esperienze europee: questo l'impegno del suo direttore attuale.

GIOVANNI CALENDOLI

La configurazione del lavoro teatrale ha subito nel corso del Novecento una radicale trasformazione. Un'attività, che trovava la sua base più sicura nella tradizione custodita da alcune famiglie, ha assunto gradatamente uno statuto paragonabile sotto molti aspetti a quello delle professioni liberali. Alle generazioni dei figli d'arte, predestinati alla scena, sono andate sostituendosi le generazioni nelle quali prevalgono gli attori per vocazione e per scelta individuale.

Tale trapasso talvolta lento e inavvertito ha determinato varie conseguenze fra le quali, non ultima, la nascita delle scuole di recitazione, che sono sorte spontaneamente per impartire i rudimenti dell'arte agli aspiranti attori cresciuti in famiglie non teatrali. Inizialmente esse hanno avuto un carattere privato; ma, con l'estendersi del fenomeno, si è sentita sempre più l'esigenza di dare un riconoscimento pubblico a questo insegnamento, poiché gli corrispondeva una vera e pro-

pria professione, alla quale era opportuno fornire una sede di formazione garantita ed affidabile. Come tutti sanno, una genesi non molto diversa, anche se più remota, hanno avuto gli istituti d'arte, che hanno preso il posto delle antiche botteghe gestite e condotte dai maestri.

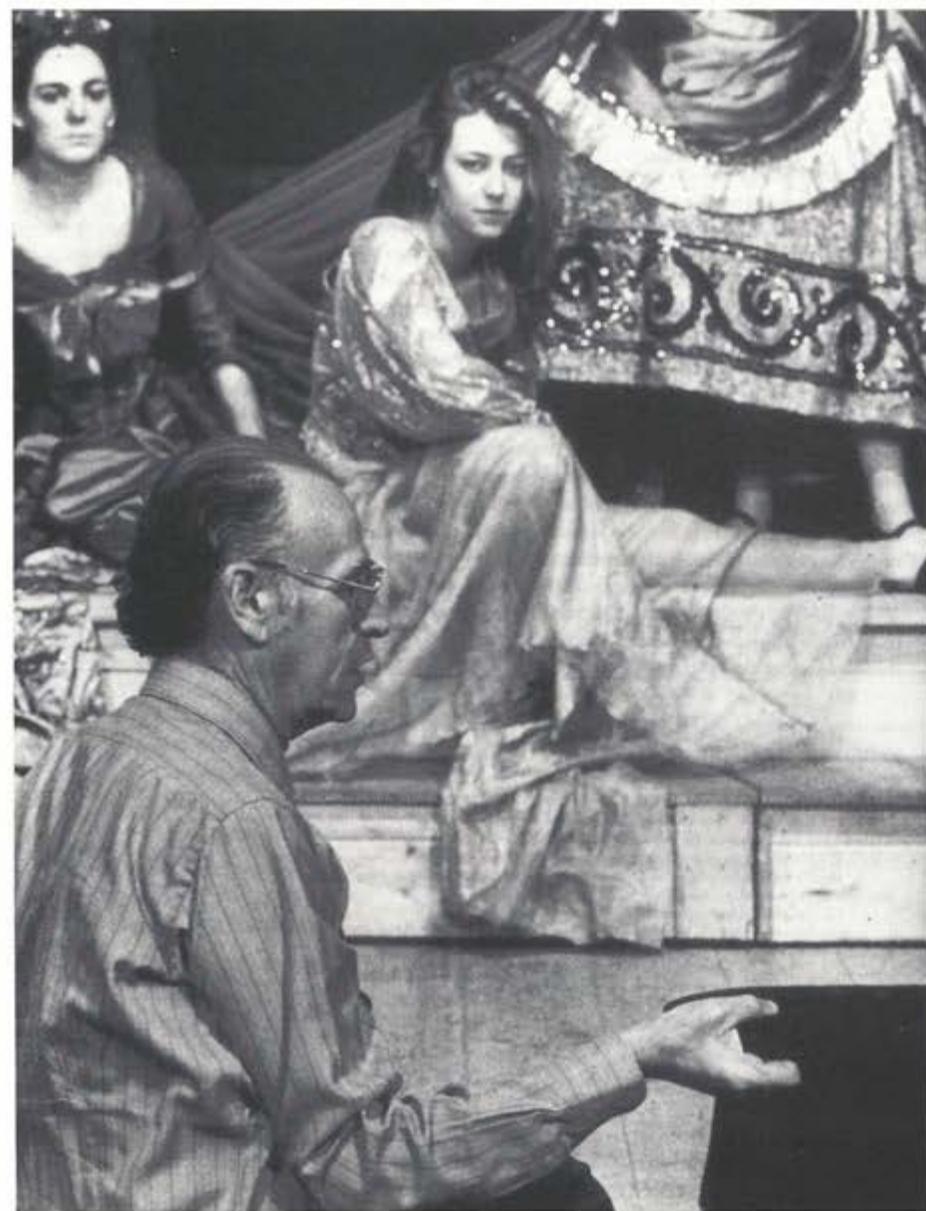
In Italia la prima scuola pubblica di teatro è stata nel 1882 la Regia scuola di recitazione di Firenze (diretta da Luigi Rasi), che non riuscì a consolidarsi. Successivamente, ad imitazione del modello francese, fu annessa al Conservatorio musicale romano di S. Cecilia una scuola di recitazione che nel 1921 divenne autonoma e fu intitolata a Eleonora Duse.

Le scuole private erano generalmente tenute da anziani attori che, pur avendo raggiunto una qualche notorietà, per ragioni di età erano stati costretti a lasciare la faticosa vita delle scene (allora le compagnie erano effettivamente nomadi). Luigi Rasi era un attore-scrittore con una spiccata tendenza alla ricerca erudita, tanto che la sua occupazione preminente finì col diventare quella dello studioso. Gli animatori della scuola romana furono invece Edoardo Boutet prima e dal 1923 in poi Silvio d'Amico, due critici battaglieri ed intrepidi, fermamente convinti che il teatro italiano richiedeva una profonda riforma. Dalle scuole di «mestiere» si era così passati ad una scuola di impostazione culturale conservatrice, quale fu in fondo quella di Firenze, per arrivare ad una scuola che intendeva far rivivere la tradizione mediante un coraggioso rinnovamento.

La scuola di recitazione Eleonora Duse, che aveva già tutti i crismi dell'istituto di istruzione pubblica, era destinata, soprattutto per la tenacia di Silvio d'Amico, a divenire parte di un più compiuto organismo concepito con criteri didattici moderni. Questo avvenne il 4 ottobre 1935, quando fu creata, con una struttura simile a quella delle Accademie di Belle Arti, l'Accademia nazionale d'Arte drammatica, nella quale, accanto al corso di recitazione per gli attori, fu introdotto anche il corso di regia.

Tutte le scuole d'arte e quindi anche quelle teatrali rimangono efficienti e produttive di un valido insegnamento soltanto se riescono





a non cristallizzarsi in una didattica, che le escluda dall'incessante evoluzione del movimento artistico e le renda perciò incapaci per obsolescenza di assolvere il compito di formazione professionale al quale sono chiamate.

Nel 1935 l'Accademia nazionale d'Arte drammatica nasceva rivoluzionaria, perché conferiva per la prima volta una qualificazione pubblica alla funzione del regista quale creatore dello spettacolo. Era uno dei punti fondamentali della battaglia, che in quel momento Silvio d'Amico come critico combatteva animosamente e che non aveva ancora



completamente vinta, anche se dalla copertina di un suo libro proclamava il tramonto del grande attore.

Ma dal 1935 ad oggi, in più di mezzo secolo, la società ed il teatro hanno continuato ad evolversi: alcuni valori preesistenti si sono confermati, altri sono decaduti e si sono definiti nuovi valori. L'Accademia nazionale d'Arte drammatica e le altre scuole come hanno risposto in termini didattici a questo mutamento?

L'interrogativo è importante, perché probabilmente dopo l'esplosione delle avanguardie teatrali, che è stato un evento di rilievo in concomitanza con altri fatti sociali, si è prossimi alla conclusione di un ciclo ed all'inizio di un altro ciclo non ancora decifrabile nelle sue tendenze.

Hystrio ha voluto sentire che cosa pensa il direttore Luigi Maria Musati.

FASE DI RIFONDAZIONE

HYSTRIO - *L'Accademia nazionale d'Arte drammatica ha ormai superato il mezzo secolo di vita. Dopo quanto è accaduto in questo mezzo secolo, gli insegnamenti impartiti conservano la validità che avevano agli inizi?*

MUSATI - Io ritengo di sì. L'Accademia vive la sua maturità come una fase di forte evoluzione, pur rimanendo fedele all'impostazione organizzativa e didattica pensata a suo tempo dal fondatore Silvio d'Amico. Duran-

INCONTRO EUROPEO A BERGAMO

L'esperienza francese nel Teatro per la scuola

FURIO GUNNELLA

L'attenzione e le indagini sul complesso rapporto teatro-scuola — ancora irrisolto nel nostro Paese e nel suo sistema scolastico — costituiscono da anni l'impegno del Centro Teatro e Istituzioni Educative di Bergamo.

Infatti il progetto di una ricognizione internazionale sullo «stato» di questo rapporto e delle esperienze in corso nei diversi Paesi europei muove dalla consapevolezza che nel nostro Paese le difficoltà hanno radici e motivazioni culturali ed estetiche vecchie e complesse e che occorre aprirsi risolutamente ad un dialogo e ad uno scambio di esperienze con gli altri Paesi europei. La cultura che ha, per così dire, «modellato» la scuola italiana è stata segnata dalla diffidenza e dal sospetto nei confronti delle forme e delle esperienze artistiche, del teatro in particolare. L'estetica crociana ha puntigliosamente argomentato sull'incompatibilità tra estetica e teatro approfondendo la divaricazione tra i due ambiti e favorendo l'opposizione tra cultura ed esperienza teatrale.

L'influenza negativa perdura e l'attenzione è ancora debole ed incerta, anche se un indubbio movimento è individuabile (il dialogo tra teatro e scuola è iniziato), ma non ancora tale da avere inciso sui programmi ministeriali e sui percorsi educativi.

L'impegno del Centro di Bergamo — che si esprime con questa iniziativa di respiro internazionale — è quello di conoscere, far conoscere e approfondire con i protagonisti le esperienze in corso, di favorire il confronto e il dialogo con altre realtà significative. Ed è nato da una doppia considerazione. L'una è quella di inserire nel dibattito italiano voci internazionali autorevoli e riferimenti precisi a sperimentazioni che hanno legittimazione ministeriali, l'altra è di concorrenza a fare evolvere la situazione italiana, che continua ad essere episodica, avventurosa, affidata all'apprezzabile iniziativa dei singoli ma priva il più delle volte di continuità e legittimazione.

Soltanto i programmi delle materne, per il richiamo inevitabile all'esperienza ludica, e i programmi delle elementari contengono spunti per «percorsi» educativi che, in certo qual modo, sono connessi con l'area teatrale. La fascia delle superiori non conosce né è in grado di promuovere germi di esperienza teatrale.

La scelta della Francia — faranno seguito il Portogallo, che si caratterizza per un ricco dibattito e per esperienze di rilievo, la Spagna, l'Inghilterra, il Belgio — è stata dettata dall'interesse per la sperimentazione in atto ormai da cinque anni — autorizzata e finanziata con convenzioni dal ministero dell'Educazione Nazionale e della Cultura — in settanta scuole scelte strategicamente, per la originale formula che la caratterizza e per un baccalaureato che prevede l'esito del percorso educativo specifico, con l'esame di teatro che coniuga disciplina ed esperienza.

La formula è quella del «partenariato», che vede progettare e lavorare insieme — in fruttuoso e difficile equilibrio — la coppia insegnante e *intervenante culturel*, cioè una figura dell'area artistica esterna, ma necessaria all'istituzione.

Il convegno (di cui si pubblicheranno gli «atti») ha visto la partecipazione, tra gli altri, di Pierre Voltz (Sorbonne Nouvelle, Paris III), Jean Verdeil (Université Lumière, Lyon II), Catherine Marion (Membre de la Mission d'Action Académique Culturelle, Lyon) e degli italiani Mafra Gagliardi (Padova), Cristina Loglio (Agi-Milano), Claudio Bernardi (Università Cattolica, Milano) e Benvenuto Cuminetti (Università di Bergamo), presidente del Centro bergamasco cui fa capo una complessa attività nell'ambito del rapporto educazione e teatro. Partecipazione viva, dibattito ricco e fruttuoso, approfondimento rigoroso ed esaustivo della problematica e dell'esperienza francese. Soprattutto, va rilevata l'attenzione del ministro della Pubblica Istruzione, l'interesse dell'Irrsae che ha inviato un suo rappresentante, dell'Agis-Scuola che si muove risolutamente in questa direzione, della Regione Lombardia e dell'assessorato Istruzione del Comune di Bergamo, decisivo quest'ultimo nel rendere possibile il convegno. □

te la direzione di Ruggero Jacobbi, dall'anno scolastico 1974-1975 al 1979-1980 e durante quella di Aldo Trionfo dall'anno scolastico 1980-1981 al 1985-1986, l'Accademia si è aperta ai movimenti di rinnovamento. Successivamente, dato che l'Accademia non è un laboratorio, ma una scuola inserita nel sistema dell'istruzione pubblica, si è posta l'esigenza di ristabilire un equilibrio, coniugando insieme la tradizione e la sperimentazione.

H. - *E in quale modo si pensa di arrivare a questo risultato?*

M. - Anzitutto dando una nuova definizione della metodologia base dell'Accademia, che, se pure rimane ancorata ad un teatro di parola e quindi alla nozione di testo e di regia, deve esserlo in una più attuale definizione

di questi due termini. Occorre rifondare un lessico, teoretico ed operativo insieme, che divenga strumento atto a stabilire quanto è stato acquisito attraverso le esperienze degli ultimi quindici anni. A tale scopo, all'inizio di questo anno scolastico, abbiamo tenuto un seminario interno durato tre giorni, con laboriose discussioni.

COSTA DOPO RONCONI

H. - *L'Accademia, in sintesi, che cosa si propone di offrire agli allievi?*

M. - L'Accademia si propone di offrire agli allievi una molteplicità di «progetti», fra i quali essi possano scegliere: non imporre un progetto, ma dare la possibilità di una scel-

ta. In questo momento il teatro italiano non è molto ricco di «progetti» forti: uno di essi è senza dubbio rappresentato da Luca Ronconi, che è attivamente presente con il suo insegnamento. Ritorna ad insegnare, in questa prospettiva, Orazio Costa, per svolgere un programma di metodo mimico particolarmente approfondito.

H. - *Qual è il contenuto di questo programma?*

M. - Sul frontespizio del programma, elaborato insieme con Pino Manzari, Orazio Costa ha posto la seguente epigrafe:

«Col recupero, l'esercizio, l'affinamento, / dell'istinto mimico, / riconoscere, liberare, perfezionare, / le forme, le forze, le interazioni organiche, / dell'espressività naturale / e riscoprirne, esplorarne, acquisirne / il coerente, armonico confluire / nella parola vivente / e in ogni altro linguaggio in cui si manifesta / l'inesauribile incontro dell'uomo con la realtà».

H. - *Sono in atto particolari iniziative per l'introduzione degli allievi nel mondo del teatro professionale?*

M. - A tal fine l'Accademia ha in corso vari accordi con i Teatri stabili, perché durante il quarto anno di perfezionamento gli allievi siano da questi impiegati. È una forma di collaborazione già definita con il Teatro stabile di Torino e con il Teatro Biondo di Palermo.

H. - *L'Accademia si prepara ad operare nel nuovo spazio continentale che si aprirà nel '93?*

M. - Da vari anni l'Accademia sta intensificando i suoi rapporti con le scuole teatrali europee, per dare luogo ad incontri operativi. Un progetto di collaborazione pluriennale è stato già da tempo concluso con la Theaterschool-Toneelschool ed è stato nelle sue prime fasi attuato. Esso può dirsi unico nella storia dell'istruzione teatrale europea, perché nasce dall'esigenza di conoscere e verificare le rispettive didattiche, attraverso lo scambio incrociato di testi e di metodi di lavoro. Dall'Accademia nazionale d'Arte drammatica sono stati invitati due registi olandesi, Ger Thijss e Frans Weisz segnalati dalla Tonselschool, per realizzare con gli allievi dell'Accademia un programma di lavoro intorno ad un testo olandese, *Il giovane Kees* di Garden Hellinga, tratto da un romanzo di Theo Thijssen e tradotto per l'occasione da Gianfranco Groppo. Parallelamente Lorenzo Salvetti, regista e docente dell'Accademia, e Maria Brigida Cuscona, diplomata nel corso di regia del 1983, hanno lavorato con gli attori della Tonselschool intorno ad un classico del teatro italiano, *L'impresario delle Smirne* di Carlo Goldoni, nella sua traduzione olandese. I risultati dell'esperienza sono stati presentati a Roma nel novembre e nel dicembre del 1988. Per la prima volta le nascenti generazioni di attori di due paesi europei, l'Italia e l'Olanda, hanno avuto modo di conoscere le reciproche culture teatrali ed i metodi con i quali sono trasmesse.

H. - *Sono allo studio altre iniziative europee?*

M. - Stiamo mettendo a punto un progetto triangolare dell'Accademia con l'Atelier théâtral di Luvain, in Belgio, e con la Statensschule di Copenhagen. □

A pag. 57, Silvio D'Amico, Orazio Costa e Jean Louis Barrault; a pag. 58, dall'alto in basso e da sinistra a destra: una lezione di Sergio Tofano all'Accademia; Aldo Trionfo prova «Incantesimi e magie» nel 1982; Ruggero Jacobbi.

INCONTRO CON PALAZZI DIRETTORE DELLA CIVICA

LA SCUOLA PAOLO GRASSI DOPO QUARANT'ANNI

Il programma è ambizioso: scegliere la libera formazione e il rinnovamento contro la tradizione - Ma mancano fondi e strutture, non c'è uno statuto, il futuro è incerto - «La scuola di Strehler? È un'altra cosa».

CARMELO PISTILLO

S'intitolano *Scuola elementare del teatro e Architetture dell'immaginario* i due primi quaderni che la Scuola d'Arte drammatica Paolo Grassi ha pubblicato per i tipi *Ubulibri*. Le pubblicazioni, nate dai seminari tenuti rispettivamente da un grande regista qual è stato Tadeusz Kantor e da un atipico scenografo come Josef Svoboda, testimoniano delle ambizioni di questa scuola teatrale fondata nel 1951 da una «costola» del Piccolo Teatro di Milano. Con Renato Palazzi, critico teatrale e direttore della scuola dal 1986, abbiamo affrontato temi collegati sia all'insegnamento accademico che al mutamento della funzione del critico.

SENZA STATUTO

HYSTRIO - *Cosa si insegna nella sua scuola. Meglio, qual è il primo consiglio che viene dato agli allievi?*

PALAZZI - Mi sta a cuore che gli allievi abbiano presente che la situazione teatrale oggi è chiusa e stanca. Credo che questa sia anche la sensazione che hanno gli spettatori veri, che poi non sono gli abbonati. Mi preme sappiano che qui si lavora in una situazione di emergenza, nel senso che non si viene per acquisire dei modelli accertati di un teatro di mercato, ma si viene per cercare strade diverse, che non possono essere preordinate. Ciò che mi preme maggiormente è che sappiano che, tutto sommato, mettersi sul mercato per fare provini, serve solo per risolvere problemi di sopravvivenza. E che, se vogliono arrivare veramente a esprimere qualche cosa, possono farlo lavorando insieme e proponendo cose loro. In questa direzione sta funzionando bene la rassegna *Nuovi Segni* promossa insieme con il Crt già dall'anno scorso. Credo che l'ideale sia che un attore sappia anche cosa vuol dire creare uno spettacolo e che un regista sappia cosa vuol dire recitare. Il secondo punto è ovvio, il primo meno.

H. - *Quali sono le strutture e i mezzi con i quali operate?*

P. - Non abbiamo uno statuto. Siamo parte del Comune di Milano. Questo è un problema generale delle scuole di teatro. Riusciamo a fare molte cose con poco perché abbiamo imparato ad arrangiarci, soprattutto per-



ché ci sono persone che collaborano in modo svincolato dalle quotazioni di mercato. Siamo riusciti ad avere Müller, Salmon e Kantor senza rovinarci. Bisogna dire che il Comune paga il personale fisso, alcune spese. Certo, la situazione logistica è penosa. Sembrava che la soluzione fosse vicina, ma la paralisi della giunta ha allontanato una serie di provvedimenti. Un teatro ci sarebbe, la

Sala Azzurra, ma è inagibile, come è inagibile l'intero stabile. Ci si dispera, ci si sente poveri, ma poi non è neanche brutto sentirsi poveri o clandestini. Credo che l'aspetto peggiore di questa situazione non sia né economico né logistico, ma la disattenzione da parte di certi uffici comunali che non sanno cosa farsene di una scuola di teatro. Il fatto di dipendere dalla ripartizione dell'Educazione,

che gestisce le scuole materne o quelle degli orafi, non facilita le cose.

H. - Sono troppe o poche, le scuole di teatro?
P. - Non credo che le scuole siano troppe. Semmai il teatro è troppo, nel senso che non esiste più un pubblico critico; c'è un pubblico amorfo che va a vedere qualsiasi cosa. E poi non è il lavoro che manca. La mia impressione è che i nostri allievi lavorino un po' tutti. Il problema non è lavorare, ma a che livello si lavora. Oggi ci sono maestri in giro; e le esperienze troppo brevi o lunghe ma inpiegative nelle compagnie non consentono certamente la crescita di un giovane talento.

STREHLER E L'ODIN

H. - Quali sono le sue ultime riflessioni sulla formazione dell'attore?

P. - Il problema non è cosa l'attore impara, ma come. È ovvio che da voce, dizione, canto e danza non si può prescindere. Noi abbiamo anche i corsi di regia e di drammaturgia. Rispetto al rinnovamento questi corsi sono fondamentali. Anzi, questa scuola è una scuola per registi. Vi sono molte occasioni. Credo che si potrebbe arricchire lo studio con materie tra il culturale e il creativo, come estetica e storia dell'arte. Ho la sensazione di esser arrivato ad individuare la differenza tra l'attore tradizionale, per così dire, e l'attore del teatro di gruppo. So per certo che un attore dell'Odin non potrebbe recitare con Strehler, e viceversa. Qual è questa differenza? Secondo me è negli strumenti che si usano. In sostanza gli attori del nuovo teatro usano la propria interiorità, il proprio essere diviene elemento drammaturgico. L'attore del teatro tradizionale usa molto di più strumenti di formalizzazione verso l'esterno. Il personaggio è un concetto dato, che può essere reinventato finché si vuole, ma è un concetto dato. Nella nostra scuola un regista come Ronconi, che tende molto a formalizzare, non si troverebbe bene. Si tratta di decidere quale direzione prendere, perché mi rendo conto che lavorare in una sola direzione implica il rischio di abituare un attore a un solo tipo di teatro. Dalle mie parole si può capire che, a me, vedere Ibsen fatto ibsenianamente non importa granché. Sono disposto a vedere qualsiasi tipo di manipolazione purché senta un rapporto vivo tra chi fa lo spettacolo e la materia dello spettacolo. Mi rendo conto che questa mia posizione estrema non deve essere necessariamente accettata dagli altri. La mia voglia di ricerca non è la stessa di un giovane e, d'altra parte, è una contraddizione con la quale devo fare i conti. Insomma, si cerca di bilanciare due modi di intendere il teatro, perché non voglio che si segni un teatro che reputo vecchio.

H. - Quali rapporti esistono tra la sua scuola e quella di Strehler?

P. - Direi che da un punto di vista istituzionale non esistono. Dal punto di vista dei rapporti personali, molti insegnanti di questa scuola sono in buoni rapporti con quella europea. Non ci sono problemi di concorrenza, anche se all'inizio c'è stato un rischio di sovrapposizione e qualche interrogativo sulla coesistenza tra le due scuole, più in ambito politico che teatrale.

H. - Vi sono differenze sul piano vocazionale?

P. - Come impostazione siamo già diversi. Noi siamo orientati verso una scuola-laboratorio, di ricerca, che studia di proposito ipotesi di «nuovo» teatro. La scuola di



Strehler, invece, punta di più alla formazione dell'attore tradizionale, più inserito in una realtà teatrale e istituzionale.

POCHI TECNICI

H. - E con l'Accademia Silvio d'Amico?

P. - Vi sono ottimi rapporti. Loro sono l'Accademia, noi l'anti-Accademia. Mi sembra che da quando siamo nati, c'è sempre stata questa bipolarità storica, che è poi anche una bipolarità di fratellanza.

H. - A che punto è giunta la raccolta di materiale video?

P. - Per ora stiamo raccogliendo materiale storico che riguarda attori scomparsi, ma dovrebbe pervenirci anche materiale recente. Sono due concetti diversi, perché nel materiale vecchio l'idea dello spettacolo c'entra poco, sono prevalentemente regie televisive. Dalla metà degli anni '60 in poi, affiora l'idea di documentare lo spettacolo fatto in teatro. Sulla generazione della Brignone, di Tofano, di Buazzelli, ecc. siamo in grado di fornire una documentazione vastissima. La nostra banca dati video accoglie oltre al materiale Rai, materiale nostro e di altra provenienza.

H. - Cosa fate per il teatro ragazzi?

P. - Dall'anno scorso abbiamo realizzato per conto della Regione un laboratorio di specializzazione sul teatro-ragazzi. La cosa curiosa è che le maggiori diffidenze sono venute proprio dall'ambiente del teatro ragazzi. La caratteristica di questo corso consiste nel fatto che si rivolge ad attori professionisti, che sentono però il bisogno di imparare cose che non sanno.

H. - Soprattutto a Milano c'è carenza di tecnici teatrali. La sua scuola cosa può fare?

P. - Il corso per tecnici avrei voluto farlo già

da quest'anno, ma il Comune non l'ha ritenuto opportuno. Secondo me è un settore importante e poco coperto. Corsi di questo tipo ci sono ad Alessandria e non so se a Reggio Emilia ci sia ancora. Per fare dei corsi sostanziosi, comunque, bisognerebbe avere un grosso teatro che non abbiamo. Oltre certi livelli di produzione non siamo in grado di formare un ragazzo che vuol fare il tecnico.

H. - Senta, Palazzi, lei prima di essere direttore di questa scuola è stato ed è critico teatrale. In quali condizioni versa oggi il critico teatrale? La sua funzione è cambiata? E perché alcuni critici molto spesso svolgono nel settore altri lavori?

P. - Non esiste il mestiere del critico inquadrato come giornalista alla pari di quello sportivo. De Monticelli ha sempre parlato del concetto di «sporcarsi le mani», ed io non posso che sottoscriverlo in pieno, altrimenti il critico sarebbe un semplice notaio dell'avvenimento teatrale. Non capisco come una persona possa occuparsi di teatro e risolvere questo rapporto scrivendo soltanto di spettacoli altrui. Innanzitutto il critico dovrebbe essere un ideologo del teatro, portatore di una sua visione del teatro. Simoni, per esempio, faceva spettacoli, pubblicava testi, teneva con il mondo teatrale contatti di mille tipi. Per quanto riguarda il mutamento del critico, la cosa che riscontro di più e con più angoscia, è il fatto che una volta i critici avevano degli appuntamenti abbastanza prevedibili e scanditi nel corso dell'anno. Era molto chiaro come funzionava il meccanismo delle loro scelte. Adesso il critico è una persona che vive con in mano l'agenda e l'orario ferroviario. Vedo solo un subire la pressione del giornale in virtù di criteri di subalternità e sudditanza rispetto ai teatri considerati più importanti. L'orario ferroviario, poi, è l'aspetto peggiore, perché ogni sera il critico si trova in una città diversa, e non si ricorda nemmeno dove si trova. Secondo me, fare il critico non significa inseguire gli spettacoli ma avere una propria linea. In questo senso mi posso considerare fortunato, perché scrivendo un pezzo alla settimana scelgo le cose che mi interessano.

STRONCARE E NO

H. - Perché alcuni critici non attaccano mai o quasi mai ciò che rappresenta il potere?

P. - Non so se sia esattamente così. In parte può essere vero ed è fin troppo ovvio. Non si diventa critici, sennò. È chiaro che il critico che diventa titolare di una rubrica teatrale di un grande giornale è uno che deve dare garanzie di affidabilità nell'ambito di una libertà di espressione delle proprie opinioni. Poi c'è un altro aspetto, ed è un'opinione personale: insomma, è molto sgradevole attaccare chichessia. In genere un giovane critico si diverte molto a stroncare. Ma tutto questo è molto imbarazzante, perché noi come critici abbiamo a che fare con queste persone e a volte ci sono anche simpatie.

H. - Se potesse scegliere una cosa da fare per la sua scuola domani mattina, cosa farebbe?

P. - La trasformerei in un ente, una fondazione con delle finalità di formazione, che magari riutilizzi gli allievi. Non un centro di produzione, ma piuttosto un centro studi. Insomma, una struttura autonoma. □

A pag. 60, il cortile della Scuola Paolo Grassi durante la seconda edizione di «(S)oggetti smarriti». In questa pagina, «Aoi non ue» di Yoshi Oida. Foto di Maurizio Buscarino.

CLAUDIO MELDOLESI GIUDICA L'ESPERIENZA DEL DAMS

UNA SCUOLA PER LO SPETTACOLO

L'unica università dello Spettacolo in Italia è stata quasi abbandonata dalle istituzioni, anche se altre quattro sedi universitarie vogliono assumere la struttura del Dams - Vi si studia lo spettacolo come luogo di collegamento e mediazione con le istanze e le discussioni culturali - L'Accademia resta sempre la formazione ideale per l'attore, oggi dotato di una maggiore cultura di base e intelligenza spettacolare - Tre esigenze dietro le definizioni di teatro tout court, d'avanguardia e di ricerca.

LIDIA D'ESPINOSA



Criticato e bistrattato dal mondo della cultura e dall'opinione pubblica, definito come una facoltà puramente aleatoria priva di una solida struttura organizzativa che la sorreggesse, trascurato dalle istituzioni in certi suoi momenti di precarietà ed incertezza, al punto di rischiare di chiudere i battenti, il Dams, l'unica università di spettacolo in Italia, ci viene «raccontato» da Claudio Meldolesi.

Docente di Drammaturgia presso questa facoltà bolognese, ha condotto un poderoso studio sul teatro italiano dagli ultimi anni del fascismo a quelli del secondo dopoguerra, dedicandosi in particolare a un'approfondita indagine sulla generazione dei registi, per poi occuparsi dell'attività svolta da Brecht come regista presso il teatro da lui fondato e animato, il Berliner Ensemble. Viene innanzitutto spontaneo domandargli un giudizio obiettivo sul Dams, soprattutto riguardo all'adem-

pimento dei programmi che si era prefissato al momento della sua nascita, e che si propone oggi.

MELDOLESI - Il limite del Dams, ma forse questo è proprio il suo pregio, è di collocarsi al centro. Mi spiego. Gli studi teatrali sono stati impostati, dall'inizio del nostro secolo, fino alla sua metà, sul doppio versante dell'analisi del testo letterario e su quella del fenomeno spettacolare; in entrambe le parti sono state condotte ricerche interessanti, ma mancava loro una visione orientativa. Crescendo l'organismo universitario, gli studi sullo spettacolo hanno potuto elaborare un punto di vista che fosse meno fragile e contingente, e in quest'ottica si è arrivati a una definizione più precisa delle loro responsabilità; lo spettacolo infatti, diversamente dalla letteratura o dalle arti visive, il cui sapere può essere aggiornato o migliorato, ma che conserva la sua solidità nel tempo, non ha

una sovrastruttura di riferimenti che lo indirizzino, ma ha un rapporto più diretto con la discussione culturale finalizzata o sollecitata direttamente da questo o quell'avvenimento. Da questo punto di vista, studiare uno spettacolo significa anche prendere in considerazione i meccanismi di messa in collegamento con chi opera direttamente nell'ambito di esso, quindi con gli attori innanzitutto, poi con le strutture organizzative, il personale culturale, e via di seguito. Avviene un rapporto diretto con queste entità, e questo deve essere il livello morale del lavoro di noi docenti e degli studenti, ovvero la realizzazione con queste forze di un programma di approfondimento e di precisazione del nostro punto di vista e di quello di chi «produce» spettacolo.

HYSTRIO - Ma chi esce dal Dams che livello di preparazione ha acquisito?

M. - Una minoranza è preparata, la maggioranza no. Abbiamo un livello molto vario di



studenti: con una decina di ragazzi, ogni anno, fortemente motivati, instauriamo un rapporto di scambio culturale che risulta di reciproca utilità. Poi c'è una maggioranza di ragazzi immaturi per un'esperienza di questo tipo, e che pur ottenendo ottimi risultati dal punto di vista scolastico, non padroneggiano bene il discorso, forse perché sono in attesa di capire meglio i propri interessi.

H. - Cosa prevede per il futuro del Dams?

M. - Io sono ottimista, perché ho fatto esperienza sia alla facoltà di lettere che a quella di lingue, e ritengo che il Dams abbia una ragione profonda per vivere. Certo potrebbe ammalarsi, o potrebbe già esserlo, di una malattia d'incomprensione e di incuria da parte delle istituzioni. Però non mi pare che sia questa la dimensione reale, tanto è vero che in almeno quattro università italiane si richiede l'istituzione del Dams, fenomeno che non si verificherebbe se si considerasse la struttura damsiana non attiva. Inoltre, ed è importante precisarlo, il Dams risulta essere, ormai da molti anni, al primo posto come affluenza di studenti fra i corsi di laurea umanistici dell'università di Bologna. Quindi non c'è una crisi in questa facoltà, ma nei settori tradizionali.

H. - Quali attività svolge al Dams?

M. - Oltre ad essere docente di Drammaturgia, sono presidente del corso di laurea, e, in quanto tale, cerco di creare una possibilità armonica di comunicazione tra le quattro branche del Dams, arte, musica, spettacolo e comunicazioni, e di favorirne lo sviluppo nel rispetto reciproco, in modo da evitare una probabile prevaricazione derivante dalla loro naturale tendenza a crearsi ciascuna un proprio spazio. La loro forza sta nel mutuo equili-

brio. Inoltre, mi sto occupando, insieme ad altri colleghi, della riorganizzazione del Dams come settore del sapere, così da imporre la sua presenza nel contesto dell'università italiana.

H. - Rimanendo sempre in tema di formazione per il teatro e lo spettacolo, cosa ne pensa delle Accademie di Recitazione?

M. - Io stesso provengo da una di queste accademie, la Silvio d'Amico, e sono favorevole a questo tipo di scuole, poiché, pur presentando molti limiti, costituiscono in ogni caso un'occasione di studio e un motivo di sollecitazione culturale. Purtroppo, l'offerta culturale che ci viene fatta oggi è ancora inferiore al bisogno incombente di una riflessione sistematica in questo settore.

H. - Pensa che rispetto agli anni ruggenti delle accademie dell'immediato dopoguerra, sia cambiata la formazione dell'attore?

M. - Personalmente, ritengo di sì. Gli attori di allora erano più bravi, si davano totalmente alla loro professione, come se dovessero portare nel processo di costruzione degli spettacoli qualcosa di molto personale. Certi attori non esistono più, ma certamente si sono fatti dei vistosi progressi in termini di cultura di base e d'intelligenza del fatto spettacolare, superando quella specie di analfabetismo che esisteva un tempo e che forse esiste ancora oggi, ma in forme più mascherate.

H. - Parliamo ora dello stato attuale dell'Avanguardia. Oggi si fa molta confusione sul cosiddetto terzo teatro; ma quando comincia la vera ricerca?

M. - Il limite del teatro di ricerca è fondamentalmente quello di essere considerato come un'entità. Esistono varie collocazioni geografiche del teatro, e la lingua ce ne segnala es-

senzialmente tre: il teatro tout-court, con tutti i suoi generi, il teatro d'avanguardia e il teatro di ricerca. Ma queste tre definizioni sono insufficienti all'articolazione della realtà, che si distingue in più di tre dimensioni. Per esempio, il teatro dialettale in quale ambito deve essere collocato? Possiamo dire invece che all'interno della scena di prosa si sono create tre forze che si pongono il problema del futuro. In tal senso, è solo vedendo le cose nell'ottica del divenire che può essere che i discorsi siano tre, e che quindi ci sia un discorso di continuità dell'esistente, un discorso di rinnovamento radicale dell'esistente (questo è il teatro di ricerca), e che ci sia un discorso sul terzo teatro, cioè sul potenziamento delle possibilità non sfruttate dell'attuale sistema espressivo. Senz'altro si tratta di tre esigenze fondamentali, a nessuna delle quali si può rinunciare.

H. - Che cosa, a suo giudizio, il ministro Tognoli dovrebbe fare con carattere di priorità per il teatro italiano?

M. - C'è un grande bisogno di uscire fuori da vecchi schematismi e distinzioni antiquate di valori. È necessario che le nuove strutture ministeriali tendano da un lato a riconoscere le specificità delle diverse produzioni, ma dall'altro mescolino i valori in modo da permettere a ciascuna forza di avere un più libero e solido campo d'azione. Io penso che il rimescolamento sia una cosa ottima, e che se non si mescola un pochino, si rischia di rimanere strozzati. □

A pag. 62, una lezione all'Accademia di Wanda Capodaglio, 1953. In questa pagina, da sinistra a destra, Sandro D'Amico, Odoardo Bertani, Renzo Tian e Claudio Meldolesi al Convegno «Lingua e dialetto», Venezia, 1979.

UNA SCUOLA E IL SUO TEATRO A MILANO

IN UNA EX-FABBRICA PENSANDO AL FUTURO

Il Centro Teatro Attivo e Spazio Più sono una palestra e un trampolino per i giovani fuori dai circuiti sovvenzionati - Progetti e qualche amarezza.

CLAUDIA CANNELLA

È un ex edificio industriale, ma non si tratta di un *loft* all'ultima moda dell'Off Broadway, è proprio brutto e non ancora abbastanza vecchio per essere pomposamente considerato «archeologia industriale». Oggi, al secondo e al terzo piano, ospita il Centro Teatro Attivo e il suo Spazio Più, ultimo nato tra i luoghi teatrali milanesi. *Hystrio* ha voluto ascoltare dalla direttrice Nicoletta Ramorino e dal regista del Centro Gianni Mantesi la storia, i problemi e le speranze di questa piccola, ma polifunzionale «fabbrica» di teatro.

HYSTRIO - Come e quando è nato il Cta?

RAMORINO - L'ho voluto io. Nel '70 ho messo insieme un gruppo di bambini per aiutare mia figlia che aveva difficoltà a socializzare. Ho cominciato a fare questo gioco del teatro a casa, con i suoi amichetti e poi, dal momento che cominciavano ad aumentare e a divertirsi, ho preso una stanza in affitto una volta alla settimana dove organizzare i loro giochi. Era il periodo in cui c'era Passatore a Torino che faceva sperimentazione, c'era Scabia che cominciava a parlare di drammatizzazione con i bambini. Io, che ero attrice, ripresi a distanza di anni le tecniche che avevo imparato per trasmetterle ai bambini e fondai un gruppo, *La baracca dei ragazzi*, che lavorava col Comune e la Regione, facendo spettacoli in giro.

H. - Dov'era la vostra sede, già in via Savona?

R. - No, ho vagabondato per tutte le palestre di Milano per dieci anni. In via Savona ci sono arrivata nell'80, perché i bambini erano diventati più di cento, occorrevo spazi più grandi e avevo cominciato ad impostare, oltre alle discipline teatrali, corsi di canto e di danza.

H. - In quali settori è suddivisa la scuola?

R. - C'erano in origine i settori danza, drammatizzazione, recitazione e dizione; poi si sono aggiunte conduzione televisiva e doppiaggio, come specializzazioni professionali. Da quando siamo arrivati in via Savona la scuola si è aperta a tutte le età. Siamo in espansione per teatro e danza, mentre la musica si è distaccata perché adesso abbiamo due gestioni diverse, è diventata il Namm (Nuova accademia musica moderna). Ai corsi già esistenti si sono aggiunti quello di *video-acting*, che è un corso di tecniche di improvvisazione Strasberg con verifica immediata tramite il mezzo audiovisivo, e un corso di recitazione di tipo semiprofessionale o professionale (dalle sei alle quindici ore settimanali). In queste due ultime sezioni si hanno selezioni all'inizio dell'anno, volendo privilegiare il merito.

H. - Dalla vostra scuola è uscito qualche professionista? Che spazi offrite agli allievi?

R. - Sì, anche se quella dell'attore è una professione che dipende troppo dalla fortuna, dalle conoscenze, dagli appoggi. Dall'anno scorso è nato Spazio Più, dall'esigenza di offrire ai giovani un trampolino di lancio per farsi conoscere. Abbiamo una



compagnia stabile, presente quest'anno in cartellone con quattro produzioni, mentre il resto proviene da altre compagnie, in cui cerchiamo di inserire i nostri allievi.

H. - Qual è il criterio di scelta dei testi messi in scena quest'anno?

R. - Abbiamo cominciato con giovani della scuola dello Stabile di Genova diretti da Sciacaluga, che hanno proposto un testo di Dürrenmatt; poi abbiamo allestito *Il legame* di Strindberg, testo rappresentato di rado, e una rielaborazione di Montesi da *Gigi* di Colette, che è diventato *Gilberte o della diseducazione sentimentale*, parafrasando Flaubert. Abbiamo messo in cartellone anche una novità di Joe Orton, *Ciò che vide il maggiordomo*, che credo non sia mai stato rappresentato in Italia, per la regia di Gabriele Calindri, e infine una rielaborazione della *Vita di Camille Claudel* da parte del nostro direttore artistico e regista della compagnia stabile, Alberto Ferrari, spettacolo probabilmente affiancato da una mostra fotografica dei lavori della Claudel.

H. - C'è una linea di continuità in queste scelte?

R. - Cerchiamo novità o testi poco rappresentati della drammaturgia contemporanea, con qualche sguardo anche al passato. Allestiremo più avanti una novità di Turano, premio Riccione, degli atti unici di Buzzati, una *pièce* di Marguerite Duras mai rappresentata e infine una novità di Gigi Lunari: dunque, inediti o novità trascurati dal teatro tradizionale.

H. - Qual è, Mantesi, la sua opinione sul teatro italiano e milanese in specie?

MANTESI - Il discorso riguarda principalmente le sovvenzioni. Oggi, così com'è, il sistema delle sovvenzioni permette a tutti, soprattutto a chi sta nel Palazzo di fare qualunque cosa, avendone o

non avendone i titoli, magari buttando via il denaro pubblico. Il teatro può vivere senza sovvenzioni? Certamente no. Entro certi limiti, il teatro deve essere sovvenzionato. Ma dev'essere sovvenzionato bene, il che equivale a dire che le amministrazioni devono funzionare bene. Il problema, insomma, è a monte; non sono fra gli ottimisti.

H. - Nella realtà milanese, c'è qualcosa di nuovo rispetto alla realtà nazionale?

M. - Sì, si stanno cercando spazi nuovi, alternativi, che cominciano a funzionare. Spazio Più è uno di questi. Ma funzionano soltanto grazie alla buona volontà di pochi.

H. - Avete sovvenzioni?

R. - No. Per averle bisognerebbe pagare gli attori, mentre per il momento siamo tutti dei volontari. Dovremmo trovare degli sponsor di buona volontà disposti ad aiutarci per farci superare le difficoltà iniziali.

M. - La verità è che non ci sono due pesi e due misure, ma ventisei pesi e ventisei misure. A prescindere dal fatto che ci sono compagnie grandi di nome e piccole di fatto che accedono a sovvenzioni pazzesche superiori al miliardo, i soldi sono in parte usati male e in parte imboscati. Mi è capitato di fare, come regista, spettacoli estivi che hanno avuto successo, dunque con tutte le carte in regola per essere ripresi durante la stagione successiva: non ne è stato fatto nulla e i soldi sono stati impiegati per nuovi allestimenti. Si ritorna al problema delle sovvenzioni: se questa gente, invece di ricevere passivamente denaro, dovesse pensare come ai vecchi tempi agli incassi, i successi non verrebbero buttati via. □

Nella foto, una lezione allo Spazio Più di Milano.

DOPO QUINDICI ANNI DI ATTIVITÀ AUTONOMA

FINALMENTE UNA SEDE PER LA COMUNA BAIREES

Il Comune di Milano le ha messo a disposizione un luogo di lavoro - Il direttore Renzo Casali, figlio di italiani, animatore della rassegna Wiwargentina, illustra qui il programma della rifondazione: una scuola internazionale di recitazione, una ricerca senza frontiere e iniziative produttive per rilanciare la creatività languente del teatro milanese.

LIVIA GROSSI

Renzo Casali, figlio di italiani che nel '50 emigrarono in Argentina, è fondatore, regista, autore, direttore artistico della Comuna Baires, nonché «capo carismatico».

Dopo anni di travagliate vicende, questo gruppo, conosciuto più all'estero che in Italia (in 15 anni d'attività ha lavorato in 36 Paesi) ha finalmente avuto il riconoscimento della propria identità: una sede in Milano, messa a disposizione dal Comune.

«Un gesto di intelligenza politica — dice Renzo Casali — in quanto l'amministrazione comunale ha dato la sua logica conclusione al lungo lavoro di contatti internazionali di questi anni. E un vero investimento, perché la Comune capitalizzerà qui tutto ciò che era stata costretta a realizzare all'estero prima d'ora».

HYSTRIO - Quali sono le attività che vi si svolgono?

CASALI - Abbiamo creato una scuola per attori: la Scuola europea di Teatro (la più cara, un milione e 800 mila lire all'anno), che raccoglie studenti di tutto il mondo senza bisogno di fare pubblicità. Infatti la forma promozionale più efficace è quella che fanno gli studenti stessi, una volta terminati i corsi. Nella nostra scuola gli allievi hanno la possibilità di usufruire 24 ore su 24, chiavi in mano, delle sale predisposte. Questo, per chi vuole veramente lavorare nel teatro. Gli altri, quelli che si limitano a rispettare le scadenze bisettimanali delle lezioni, si specializzeranno come spettatori teatrali...

WIWARGENTINA 1990

H. - Parliamo ora dell'ultima edizione della rassegna culturale italo-argentina da voi organizzata.

C. - Prima di tutto è necessario ricordare che ad inaugurare *Wiwargentina 4* è stato chiamato quest'anno l'ex presidente della Repubblica argentina Raul Alfonsín. La sua presenza qui in Italia è stata per noi molto significativa, in quanto ha rappresentato una reale possibilità di scambio culturale tra i due Paesi: un ponte che si salda per creare una

concreta apertura tra differenti realtà. Gli spettacoli del programma di quest'anno, come *Ulf* di Juan Carlos Sené, uno dei fondatori del teatro contemporaneo argentino, già vincitore ex aequo del premio Api nel 1989, *Tango Varsoviano* di Alberto Felix Alberto, particolare per la ricerca linguistica affrontata, *Tiretes de plazas y caminos*, spettacolo di marionette di Edgar Dario Gonzales, *La trama de sogas* di Riccardo Massa, già presentato con successo sia in Italia che in Argentina, *L'Apocalisse privata del sottosegretario agli affari esteri*, omaggio al «sainete» argentino di Renzo Casali, il progetto *Nuestra America*, presentato da Osvaldo Dragun sul seminario teatrale itinerante e una serie di film, video, mostre e concerti, hanno dunque avuto come fine ultimo quello di instaurare un rapporto sempre più stretto tra popoli, lingue e sentimenti diversi, rafforzando l'antico sogno d'integrazione del continente latino americano attraverso la cultura.

NOI E IL SUDAMERICA

H. - Quali pensa siano i maggiori punti di comunione e di differenze tra l'America Latina, l'Argentina in particolare, e l'Italia?

C. - La nostra parola d'ordine è dal 1980 rifondazione, intesa come spirito che unisce gli uomini, al di là di secondarie opinioni personali, per costruire qualcosa insieme. Ho scoperto che l'America Latina possiede questo sentimento, mentre manca totalmente di ciò che l'Europa ha da tempo: l'analisi razionale, la capacità di gestione, la mediazione diplomatica del conflitto.

In Argentina, inoltre, è molto forte la necessità di comunione tra le persone; molto più forte che qui. Infatti si può vedere la gente che parla per ore di tutto e su tutto, ai tavolini dei bar, fuori dai teatri, nelle librerie. Un po' com'era l'Italia cinquant'anni fa, un'Italia che non si ricorda più nulla, purtroppo, di quello che ha costruito culturalmente. Ovvero, se esiste una memoria di quel tempo, essa esiste nel peggiore dei modi, cioè nel ricordo: somma algebrica di cose compiute, morte. Invece, l'epopea dell'italiano che ha

girato il mondo seminando sì le contraddizioni della propria natura, ma anche i propri sogni, in Argentina la si trova intatta.

AUTOCENSURA

H. - Cosa pensa della condizione del teatro a Milano?

C. - Milano è una città con grossi limiti a livello culturale. È necessario che senta il dovere di produrre cultura e non solo distribuirlo. Non voglio essere estremista o rinascimentale, ma credo che a Milano il teatro non esista. Mi preoccupa la facilità con cui si è rinunciato alla creatività. Penso comunque che l'attuale situazione sia stata originata anche da un errato rapporto con le istituzioni. È come se l'elemento autocensura, nel processo creativo, fosse stato superiore al coraggio di affrontare con coscienza il proprio credo. Questo ha addormentato il teatro. Nel '77 la Comuna Baires aveva proposto alle istituzioni di fornire ad ogni gruppo una sede, facendosi carico degli oneri finanziari, lasciando poi libero il pubblico di decretare la vita o la morte del gruppo. Un rifiuto, perciò, di qualsiasi tipo di assistenzialismo, proprio per evitare la trappola che ti trasforma in un impiegato del teatro, come succede purtroppo oggi.

H. - Restando sull'argomento teatro e istituzioni, cosa pensa dovrebbe fare il nuovo ministro dello Spettacolo Carlo Tognoli e cosa, d'altro canto, non dovrebbe fare?

C. - Chiedo a Tognoli il coraggio di capire che la ricerca dell'uomo, all'interno di sé stesso, l'era cioè del quaternario verso cui metaforicamente stiamo andando, si può attuare solo nel rispetto totale di ogni identità. Non permettere questo sarebbe perdere la possibilità della rifondazione dell'essere umano, un vero e proprio crimine. La Cecoslovacchia è l'esempio di un Paese dove il teatro, cioè il quaternario, è al governo. Chiedo inoltre a Tognoli che si realizzino dei laboratori seri, non creati per raccogliere sovvenzioni, liberi da scadenze e da ricatti, per verificare se l'artista italiano è ancora all'avanguardia nella ricerca di sé stesso. □

LA PEDAGOGIA TEATRALE DI RENZO CASALI

DALLA SCUOLA ALLA SCENA POI UN FILM IN ARGENTINA

La Scuola Europea della Comuna Baires, con sede a Milano, punta sulla creatività e sull'autoformazione, e prepara anche alla cinematografia.

LIVIA GROSSI

L'ex fabbrica dell'esperienza della Comuna Baires, attualmente Scuola Europea di Teatro, ha cambiato sede: da via S. Redegonda si trova ora negli spazi dell'ex cinema Nobel in via Ascanio Sforza, 79. Già da quest'estate il suo direttore Renzo Casali e i suoi fedeli collaboratori prevedevano il trasferimento. La via, una delle più antiche di Milano, subirà infatti una profonda trasformazione. Adeguandosi allo stile freddo e industriale della city, verrà installato un complesso di edifici che ospiteranno un residence e in buona parte uffici regionali; le sole strutture che rimarranno intatte saranno la chiesa di S. Raffaele e il famosissimo panificio Luini di ghiotta memoria. «Ma noi siamo contenti lo stesso — dice Giusi Danzi, attrice, regista e insegnante della Scuola. — In questo nuovo spazio riusciamo a svolgere un lavoro molto più attivo con gli studenti. C'è la possibilità di realizzare dei veri e propri laboratori, cosa che in S. Redegonda non era possibile».

La Scuola Europea di Teatro, che accoglie circa duecento studenti per anno, prevede per questa stagione '90/91 quattro corsi rivolti alla formazione di sette gruppi stabili che dopo le fasi di apprendimento e autogestione (possibilità degli studenti, chiavi in mano, di utilizzare gli spazi quando credono) procederanno ognuno con la guida di un insegnante all'allestimento di uno spettacolo teatrale, dando la possibilità agli allievi di imparare direttamente sul campo il mestiere.

«Da noi gli studenti — sottolinea Giusi Danzi — non imparano semplicemente a recitare, ma vivono completamente la realtà del teatro realizzando autonomamente tutto, dagli oggetti alle scene. Questo determina un impatto totale con la professione».

I corsi, anche se strutturati autonomamente con insegnanti differenti (attore: Manuela Binello, Francesca Bonelli, Renzo Casali, Jorge Cuadrelli, Giusi Danzi; regia: Renzo Casali; assistenza alla regia: Renzo Casali con Giusi Danzi e Riccardo Annoni; drammaturgia: Renzo Casali) mantengono lo stesso metodo. Inoltre, per assicurare un circuito di produzione artistica all'interno della scuola, gli studenti formano delle équipes composte da attori, drammaturghi, registi e assistenti in grado di allestire propri spettacoli. Un ulteriore input creativo è rappresentato dalla possibilità di «girare il teatro in cinema»: la



realizzazione cioè di un film in 35 mm. in Argentina (Paese da sempre gemellato alla scuola), dove prenderanno parte più di 100 attori italiani e argentini tra studenti e professionisti della Comuna Baires diretti da Renzo Casali. Il film a circuito internazionale, dal titolo *Acrux*, racconterà la storia di un gruppo di teatro che in occasione del quinto centenario della scoperta dell'America viene contattato per la realizzazione di un documentario.

Si verranno quindi a confrontare due mondi: quello della speculazione (televisione) e quello creativo (teatro) che uniti dallo stesso viaggio vivranno l'esperienza in modo assolutamente diverso a spese del documentario che fallirà. La Scuola Europea di Teatro inoltre da aprile organizzerà anche un corso per colonne sonore cinematografiche tenuto da José Gramatico. □

Nella foto, Renzo Casali.

Lezioni sullo spettacolo: perché no?

La massmediologia è una scienza matta? Vieni da pensarla considerando che in meno di trent'anni all'ottimismo dei divulgatori di Mc Luhan è subentrato il nero pessimismo dei nuovi seguaci di Orwell.

Ieri il sogno di un sistema informativo democratico a misura planetaria, quello del «villaggio elettronico». Oggi, lo spettro della perversione autoritaria, del potere tirannico del video incarnante il temibile «grande vecchio» di orwelliana memoria.

Fra Mc Luhan e Orwell sta Pascal. Se l'informazione e la cultura televisive sono rischio o malattia, impariamo a farne buon uso. Il mezzo «è messaggio» soltanto se e quando il destinatario abbassa la guardia. Se sa dominarlo, il mezzo, il fruitore garantisce la propria libertà. Questa disquisizione — che il lettore mi perdoni — per spiegare il ragionamento che ha indotto un certo numero di intellettuali ad inviare al ministro Galloni una petizione sollecitante l'istituzione di corsi di storia e arte dello spettacolo nel quadro della appena annunciata riforma della scuola secondaria. Le prime firme in calce al documento sono state raccolte a Roma, mentre era in corso il convegno europeo sulla legislazione teatrale, e a Montegrotto Terme, in occasione del dibattito sulle scuole di arte drammatica. Attualmente, il testo si arricchisce di altre adesioni di docenti, critici, registi, attori e giornalisti.

Si sa che il Consiglio nazionale della Pubblica Istruzione sta per esprimersi sul progetto di riforma del ministro, che prevede uno svoltone «modernista» nei programmi dei primi due anni della secondaria: lingua straniera, scienze sperimentali come chimica, fisica e biologia, economia e diritto, informatica associata alla matematica.

Bene, la richiesta è che questo salto di qualità sia completato con l'istituzione di corsi sullo spettacolo. Per fare in modo che il giovane — che in questa Società dello Spettacolo (Guy Debord dixit) si trova immerso fino al collo — acquisisca una coscienza critica ed eserciti il proprio gusto di fronte all'informazione e alla cultura che i nuovi e i vecchi media incessantemente gli propinano.

Corsi tenuti da chi? Tenuti da docenti ed esperti in scienze delle comunicazioni o storia del teatro e del cinema, nonché da insegnanti delle accademie di recitazione, chiamati a svolgere compiti di animazione nelle aule ieri sorde e grigie della nostra scuola. Si potrebbe obiettare, forse, che in una dimensione culturale naturalmente aggiornata la scuola italiana dovrebbe già occuparsi dello spettacolo. Ma siccome così non è, siccome ai nostri ragazzi si spiega tutto sui sette re di Roma ma non si dice come e quanto Strehler, Fellini o Baudo influiscano sul costume e sulla cultura dell'epoca, la richiesta rivolta al ministro Galloni merita, forse, più di uno sguardo distratto. U.R.

A MILANO LA SCUOLA DELL'AMERICANO RICHARD GORDON

«SCELGO I MIEI ALLIEVI RACCONTANDO STORIE»

Ha insegnato un anno nel mitico Actor's Studio di Lee Strasberg, è stato regista e attore, chiamato anche da Kubrick per un film non realizzato - La sua prima passione è stata il canto, per il quale si ispirò al noto basso Ezio Pinza - Ha cantato insieme a Licia Albanese, con l'orchestra di Toscanini - Duro il suo giudizio sulle scuole di teatro italiane: metodi arcaici, scarso professionismo, gli allievi ne escono tutti uguali, senza personalità - Il suo metodo di insegnamento prevede poca dizione, tanto Stanislavski, managerialità di se stessi, il tutto in diversi anni di studio.

SILVIA BORRAMEO

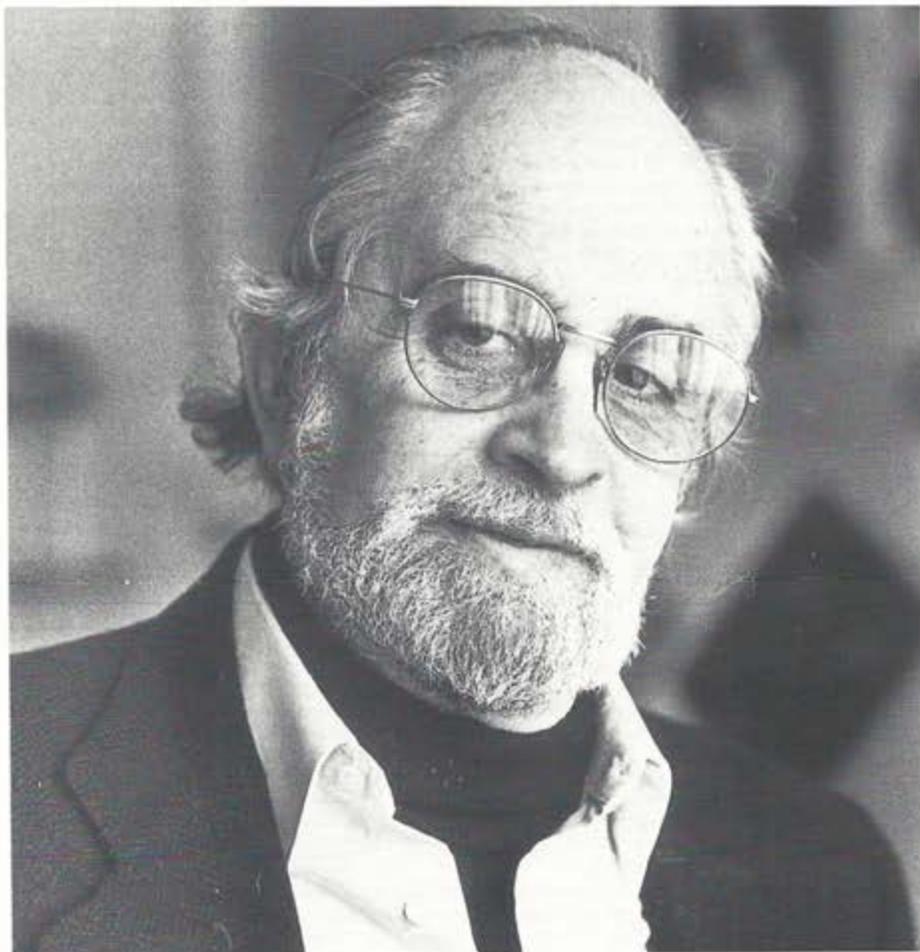
Ha fondato una scuola a Milano con l'obiettivo di scoprire e valorizzare, nei giovani aspiranti attori italiani, dei talenti del calibro di Robert De Niro, Meryl Streep, Dustin Hoffmann. Ha in progetto un film, di cui cura produzione (ha una piccola casa di produzione che si chiama Rian e che produce film industriali), sceneggiatura e regia, interpretato da uno dei suoi mi-

gliori allievi, ora suo assistente, José Cerantes Cristal, un giovane cileno che scrive poesie intense ispirandosi a Neruda e a Lorca. Ama gli attori italiani, specialmente quelli giovani, ma critica duramente la loro scarsa preparazione, la loro ossessione di comparire a tutti i costi, specialmente nel cinema, prima di essere diventati professionisti. I suoi corsi durano diversi anni e il suo metodo è

quello di Stanislavskij, mutuato da Lee Strasberg e filtrato da lui stesso che, nel mitico studio americano, ha insegnato per un anno. Lui si chiama Richard Gordon. Un uomo di 58 anni, magro, capelli e barba grigi, gli occhi nascosti dietro grandi occhiali scuri. Parla perfettamente italiano con inflessione americana e ci tiene a prendere le distanze da tutto ciò che è popolarità, esibizionismo, autocompiacimento pubblico. Eppure il suo modo di fare e di parlare sembra quello di un «guru» che si lascia guidare oltre che dall'esperienza, da doti sensitive e una dose cosciente di carisma.

DUE PASSIONI

Figlio di un tipografo russo e di una cecoslovacca, di origine ebraica, ed emigrati in America, all'età di cinque anni va volentieri a teatro; più grande, a undici anni, appena può, frequenta i locali di Broadway affascinato dai musical, e scopre di saper cantare molto bene. Un fratello di suo padre, del resto, era un noto cantante lirico. Gordon scopre il bel canto italiano nella figura di un noto basso di quei tempi, Ezio Pinza, che diventa subito un modello da imitare e sulle sue note si esercita. Durante il liceo conosce Margo, la nipote di Richard Rodgers, uno dei più famosi compositori americani. Lei si prende una autentica cotta per questo giovane che a scuola canta e recita a ogni occasione e gli propone di cantare davanti a suo zio. In quel periodo Rodgers stava provando *South Pacific* proprio con Ezio Pinza e Mery Martin, la mamma di JR. Il giovane Gordon arriva in teatro un pomeriggio, non si lascia intimidire, canta e riceve l'applauso più atteso: quello del suo idolo. Il padre, però, aveva previsto che studiasse economia e commercio, Richard lo accontenta, ma non abbandona l'idea del teatro. In particolare, il suo sogno è di frequentare una scuola di musica e per 40 giorni si piazza davanti all'entrata dell'accademia musicale di Miami per conoscerne il direttore. Finalmente ci riesce, si esibisce in qualche romanza e, il giorno dopo, ha una borsa di studio. Un anno dopo comincia a lavorare. Ha 18 anni. Frequenta anche i corsi di arte drammatica per studiare da regista. «Ero un pazzo, amavo tutto. Nel Sud ero oramai noto come cantante, ma io volevo diventare grande anche nell'arte drammatica. Alcuni miei amici di allora, Paul Newman e Walter Matthau, mi dicevano che non potevo cantare



e recitare al tempo stesso, ma io non potevo fare a meno di entrambe le cose». A 20 anni viene in Italia, conosce Franco Alfano e fa diversi spettacoli nel nostro Paese e in Francia. Ritornato in America, viene scritturato da Jonel Perlea e canta, insieme a Licia Albanese, con l'orchestra di Toscanini. Fa regie, recita, viene chiamato da Kubrick per un film che non verrà girato per problemi economici. Arriva, insomma, all'anticamera della celebrità.

Ma, improvvisamente, per dieci anni sparisce. Nell'ambiente si dice che un esaurimento nervoso l'abbia costretto a un isolamento forzato, ma Gordon preferisce non parlarne e dice soltanto che gli è capitata una grave tragedia personale.

LA SCELTA DI INSEGNARE

Cinque anni fa decide di ritornare, questa volta non per essere grande lui, ma con l'obiettivo di aiutare gli altri a diventare artisti. «Il tormento di quei lunghi anni mi ha fatto vedere al di là di quello che era la mia carriera. Venni in Italia e cominciai a girare per le accademie teatrali perché volevo insegnare. La cosa che più mi stupiva è che in Italia non venissero fuori attori come Laurence Olivier o Marlon Brando. Questo probabilmente accade perché l'insegnamento delle scuole italiane è arcaico. I giovani ne escono come copie carbone, tutti uguali, senza personalità».

«Allora decido di aprire un piccolo spazio a Milano con quattro ragazzi ai quali insegno in un primo tempo gratuitamente. Oggi ho una sede presso l'Università Statale, ho un teatro e soprattutto non ho alcun tipo di appoggio, politico o finanziario. Laura Ferrari, Flaminia Lizzani, Edy Angelillo quando vennero alla mia scuola erano in grande difficoltà: credo di averle aiutate. Ai miei allievi dico di avere pazienza. Ci vogliono anni e anni di studio per diventare bravi. Anche chi ha un talento naturale deve essere umile, altrimenti rischia di bruciarsi. I giovani sono fragili, vanno aiutati anche con l'amore. Non seleziono mai un allievo in base alla sua capacità di recitare un monologo. Mi capita di ascoltarli parlare del più o del meno e poi di raccontare io alcune storie e li scelgo in base alla loro capacità di emozionarsi e di reagire a quello che sto raccontando. A volte mi hanno anche preso a pugni. Posso anche aggredirti e in base alla loro risposta capire a che punto è il loro mondo interiore. Uno dei miei obiettivi è di formare dei ragazzi che siano in grado di recitare in tutte le lingue, che siano pronti ad affrontare il palcoscenico internazionale, quando arriverà il momento di farlo seriamente. Sto promuovendo degli scambi tra attori italiani, polacchi, americani e inglesi. Continuo a ripeterlo: il livello attuale degli attori e dei registi italiani è basso e le scuole italiane non sono in grado di formare adeguatamente. E le strutture non sono capaci di offrire lavoro e molti talenti, prendiamo i ballerini per esempio, sono costretti ad andare all'estero. Non c'è serietà. Possibile che nessun regista prenda la Deller e le dica: "Tesoro, ti aiuto un po'". E devo dire anche che do fastidio a molti, forse perché faccio tutto da solo, forse perché il mio modo di fare, il mio essere americano, non sono capiti in Italia». Durante le lezioni di Gordon, per lo più singole e senza limiti di tempo, gli allievi lavorano molto sull'improvvisazione (racconti, creazione di conflitti sulla scia della psicanalisi di Freud) e lui mette a nudo i loro problemi: timidezza, tensione, inibizione, confusione. La fase successiva è l'eliminazione progressiva di questi problemi. Il suo è un teatro moderno, dove la corporeità è importante, ma non è tutto; la dizione è una piccola componente (che si impara in venti lezioni), perché vincola l'espressività dell'attore attraverso l'esagerato controllo della voce; l'imposizione non esiste; la spontaneità, le emozioni, l'immedesimazione nel personaggio e nelle sue sensazioni sì. Alle future star teatrali e/o cinematografiche Gordon insegna anche a essere manager di se stesse. Se gli allievi non possono pagare subito, ci penseranno, poi, alla prima scrittura che ... avranno! Parola di Richard Gordon. □

A pag. 67, Richard Gordon. In questa pagina, una lezione di Strasberg al festival di Spoleto, 1962.

La memoria affettiva e il Metodo di Strasberg



MAGGIE ROSE

Questo bel libro dell'attore, regista e maestro americano, Lee Strasberg, *Il sogno di una passione. Lo sviluppo del metodo (A Dream of Passion. The Development of the Method)*, ora tradotto e pubblicato da Ubu Libri, Milano, 1990, lire 30.000) descrive la nascita e lo sviluppo delle teorie e delle pratiche strasbergiane, note ormai con il termine «Il Metodo». È un testo di importanza fondamentale in quanto dimostra la centralità del lavoro di Strasberg nello sviluppo delle pratiche teatrali del Novecento non soltanto in America ma anche in Europa.

Strasberg, morto nell'82 all'età di 81 anni, ha lasciato in eredità un insegnamento prezioso che ha contribuito alla formazione di non pochi illustri attori come Marlon Brando, Marilyn Monroe e Ben Gazzara. Proveniente da una famiglia ebrea di origine polacca, inizia a recitare giovanissimo con una compagnia di dilettanti in una *pièce* in Yiddish; frequenta i teatri di Broadway e vede recitare la Duse. Fu proprio il carisma dell'attrice italiana, interprete di *La donna del mare* di Ibsen, che lo convinse a dedicarsi pienamente al teatro. «A quell'epoca non conoscevo bene la commedia che era recitata in italiano. Ma mi ricordo che quando la Duse aveva pregato il marito di lasciarla andare via con lo straniero e lui aveva finalmente acconsentito, un sorriso meraviglioso aveva illuminato il suo viso. La Duse aveva un strano modo di sorridere... Ricordavo il sole che si affaccia fra le nubi. Quando sorrideva, fra me e me pensavo "Questa è la cosa di cui parla la commedia. Non voleva andare via, voleva solo avere la libertà di scegliere". E mentre continuavo a pensare a quella scena, a un tratto mi venne in mente: ho visto una commedia che non capisco veramente, in una lingua che non capisco e l'attrice mi ha detto di che cosa parla la commedia».

La memorabile interpretazione della Duse come anche quelle di Giovanni Grasso, Laurette Taylor e Chaliapin portano Strasberg a porsi una serie di domande fondamentali sul lavoro dell'attore concernente l'ispirazione, la creatività e la capacità di comunicare i sentimenti, problemi che lui si porterà dietro per tutta la vita. Esperienza cruciale fu la visita del Teatro d'arte di Mosca, a New York, nel 1923.

«Prima della scoperta del grande regista Konstantin Stanislavskij, si pensava che la recitazione fosse fondata sull'ispirazione e l'esteriorità. Ora conosciamo un terzo approccio». Ed è la descrizione di questo terzo approccio, il Metodo, uno degli aspetti più interessanti del volume.

Il sogno di una passione prosegue con la narrazione della brillante carriera di Strasberg che si cimentò, con impegno e rigore, in una successiva elaborazione del Sistema di Stanislavskij. A partire dal '23 frequentò i corsi dell'American Laboratory Theatre, diretto da due ex attori di Stanislavskij, Richard Baleslavskij e Marie Uspenskaja. In questo periodo Strasberg si rese conto della necessità di ideare, «un sistema unitario di addestramento dell'attore, il training della voce, il rilassamento, il lavoro sul movimento, gli studi di memoria affettiva». Un simile progetto era senza dubbio innovativo e ambizioso nel secondo decennio del nostro secolo.

Nel '31 Strasberg fondò il Group Theatre, assieme a Harold Clurman e Cheryl Crawford, con l'obiettivo di formare attori seguendo il Sistema stanislavskiano. Solo nel '51, dopo un lungo periodo di lavoro indipendente, divenne direttore dell'Actors' Studio, fondato nel '47 da Crawford assieme a Elia Kazan e Robert Lewis. Fu proprio presso l'Actors' Studio che Strasberg raffinò il «Metodo» attraverso le fatiche quotidiane con giovani studenti. Partendo dal lavoro del maestro russo e da concetti basilari quali il rilassamento, la concentrazione, Strasberg li elaborò e cercò di applicarli ad un tipo di teatro non esclusivamente realistico. Di non minore importanza è l'attenzione prestata da Strasberg alla memoria affettiva e il suo conseguente sviluppo attraverso una serie di esercizi più o meno semplici che avrebbero permesso all'attore di dare espressione a degli stati d'animo fra i più vari e per creare, per dirla con Strasberg, «una realtà sulla scena».

Il sogno di una passione conclude con un giudizio non del tutto positivo sul lavoro di Artaud e di Grotowski, mentre Brecht viene riconosciuto da Strasberg come il grande innovatore del Novecento proprio per i suoi legami con Stanislavskij. L'ultima parte del volume risulta meno convincente e interessante poiché Strasberg si dimostra incapace di apprezzare approcci e idee altrui, chiuso com'è dentro il suo «Metodo». □

UN ESPERIMENTO IN CORSO IN VENTICINQUE ISTITUTI

C'È UN MODELLO A MILANO PER IL TEATRO NELLA SCUOLA

Un progetto del Provveditorato agli Studi del capoluogo lombardo tenta di realizzare la promozione della cultura teatrale finora limitata alle inefficaci «pomeridiane studentesche» - La passione per il teatro passa attraverso la conoscenza del palcoscenico e la liberazione delle virtualità espressive dei giovani - Il Progetto Giovani '93 del ministero della P.I..

CLAUDIO FACCHINELLI

È un po' sconcertante, per chi ha fatto esperienza di esami di maturità, accorgersi che nel bagaglio di informazioni dei nostri studenti Pirandello è un autore di romanzi e novelle, e che quasi nessuno di loro, specie se vive in un piccolo centro, ha mai assistito ad una rappresentazione dei *Sei personaggi*, o di *Così è, se vi pare*, e spesso neppure li ha letti.

Nelle grandi città poi, la situazione è solo apparentemente diversa: qui gli studenti vanno qualche volta a teatro, ma per lo più in occasione di quelle deprimenti iniziative che sono le «pomeridiane studentesche», ove un migliaio di ragazzi vocanti, spesso irreversibilmente diseducati al teatro dalla consuetudine col piccolo schermo, masticando chewing-gum e sgranocchiando pop-corn, trangugiano Pirandello - Goldoni - Molière - Shakespeare come un tempo si inghiottiva l'olio di fegato di merluzzo. Per non parlare delle recite del mattino, particolarmente odiate dagli attori, costretti a sconvolgere i loro bioritmi con levatacce ad ore per loro incongrue.

Il progetto elaborato dal Provveditorato agli Studi di Milano, e già realizzato in via sperimentale lo scorso anno, tenta di intervenire su questa realtà, e di introdurre nelle scuole un'autentica promozione della cultura teatrale.

Le istanze alle quali il progetto cerca di rispondere sono diverse. Anche gli operatori dello spettacolo, almeno i più illuminati, sono consapevoli della necessità di interventi che contribuiscano a reinventare, a riqualificare il pubblico teatrale, a renderlo più attento, più selettivo, più critico. Né si deve sottovalutare la richiesta, ancorché sotterranea e confusa, che viene dai giovani.

STEREOTIPI E REALTÀ

Gli stereotipi che li dipingono come la generazione del megawatt e del telecomando, chiassosa ed incolta, se pure hanno una loro verità statistica, non colgono affatto la complessità del quadro. Ho assistito di recente, con emozione e stupore, all'insolito spettacolo offerto da qualche centinaio di studenti di un istituto tecnico, assiepati per una mattina intera nei locali di una mensa scolastica, per ascoltare in silenzio le produzioni letterarie dei loro compagni di scuola, intervallate dalla lettura di poesia contemporanea e dall'esecuzione di musica classica.

Il progetto si muove lungo due filoni, che dovrebbero integrarsi a vicenda. Da un lato si tratta di rendere più attiva e partecipata la fruizione teatrale da parte degli studenti, dall'altro, di incoraggiare ed assistere le loro esperienze produttive, che possono essere legate ai programmi scolastici ma an-

che sgorgare semplicemente dai loro interessi più immediati, da quella che si suole definire «cultura giovanile».

Il modo più efficace ed affascinante per penetrare il senso profondo del teatro è quello di osservare i meccanismi quasi magici attraverso i quali, dalle cantinelle inchiodate, dalle gelatine dei riflettori, dalle battute e dai gesti ripetuti centinaia di volte, scocca quella scintilla per cui il trucco diventa anima.

Concretamente ciò si può realizzare organizzando incontri tra la compagnia e gruppi di studenti; dando loro l'occasione di salire su un palcoscenico nudo, per scoprire l'esistenza di strutture, solitamente invisibili, dai nomi a un tempo familiari e fuorvianti: la soffitta, gli spezzati, le americane; facendoli assistere a momenti diversi dell'allestimento: una lettura «a tavolino», una prova «in piedi», un'antigenerale, una prova luci.

A questo punto gli studenti sono preparati ad assistere allo spettacolo filato, possibilmente di sera, in mezzo a un pubblico normale, ed eventualmente a discuterlo ancora col regista o con qualcuno degli attori o degli assistenti.

CONOSCERE LA SCENA

Questo programma non è esente da difficoltà: la sua realizzazione non può essere di intralcio al lavoro della compagnia, e deve essere rispettosa della delicatezza del processo di costruzione di uno spettacolo. Inoltre tale modalità di approccio al teatro, anche per questo motivo, non potrà mai avere una dimensione di massa. Ma si tratta di esperienze che, vissute anche solo una volta, lasciano un segno che modifica in modo radicale l'atteggiamento verso il teatro, e questo è appunto l'obiettivo che ci si propone.

Più impegnativa, anche sotto il profilo dei tempi e delle energie da impiegarsi, la realizzazione del secondo filone del progetto.

Dopo che si è osservato il teatro da una prospettiva diversa, e si è colta la sua realtà di fabbrica di magia, sorge naturale il desiderio di fare esperienza di queste cose su di sé, di fare teatro.

Deve essere chiaro che non si tratta di fornire una professionalità, che non può certo essere acquisita in poche settimane, ma piuttosto di porsi nella medesima logica in base alla quale si ritiene che un minimo di pratica del disegno e di educazione musicale, al pari dello scrivere in italiano, debbano far parte della formazione dell'individuo, e non solo di un futuro pittore o di un musicista. Per lo stesso motivo fare esperienza di teatro, deve considerarsi elemento fondamentale in un percorso educativo.

Non solo, ma l'esplorazione dei linguaggi non verbali, corporei, la scoperta esaltante che la parola pronunciata assume una diversa valenza rispetto a quella scritta, hanno un'importanza fondamentale in un contesto culturale scolastico tuttora fortemente condizionato da un'impostazione gentiliana, idealistica, inevitabilmente lontana dal mondo giovanile. In moltissimi casi la ricaduta di questa esperienza è stata una positiva modifica dell'atteggiamento verso la scuola, ed un recupero scolastico, che è sempre anche recupero sociale.

Non è casuale infatti che le iniziative di cui si è detto siano inserite all'interno di un progetto ministeriale di prevenzione del disagio giovanile, il «Progetto Giovani '93».

IL PIANO AGISCUOLA

Si tratta di un segnale positivo che indica, come dimostra anche il protocollo d'intesa firmato nel marzo '90 con l'Agiscuola, che si sta facendo strada in seno al ministero della Pubblica Istruzione un modo più intrigato di guardare al teatro e al ruolo che la sua pratica può avere nell'azione didattica. Non è possibile, in questa sede, fornire un resoconto delle esperienze che si stanno svolgendo nella provincia di Milano. Ci si limiterà ad alcuni dati sull'attività realizzata lo scorso anno scolastico, grazie alla generosa collaborazione offerta a titolo gratuito dal mondo teatrale milanese.

Nello scorrere l'elenco delle scuole coinvolte, oltre venticinque, il primo motivo di sorpresa è la forte rilevanza degli istituti tecnici o professionali rispetto ai licei, e della provincia rispetto all'area urbana: un dato che dimostra come l'interesse sia più vivo proprio dove più deboli sono gli stimoli culturali.

Anche dove le iniziative si sono limitate all'incontro con le compagnie, all'esplorazione degli spazi fisici ove si fa teatro, i riscontri sono stati positivi. Ma in particolare nelle scuole dove si è realizzata un'attività produttiva gli insegnanti hanno potuto registrare felici ricadute in termini didattici ed educativi: oltre ad un salutare rovesciamento del ruolo generalmente svolto dagli alunni nella scuola, non più ricettori passivi ma soggetti attivi, si è sempre notata un'evoluzione della personalità, la responsabilizzazione verso gli impegni assunti col gruppo, un consolidamento della socializzazione e dei rapporti umani, sia fra gli studenti sia con i docenti; inoltre spesso l'esperienza si è rivelata d'aiuto per vincere timidezze e blocchi di carattere, per far crescere la motivazione all'approfondimento culturale, ed è stata di stimolo per la creatività e per l'affinamento delle abilità manuali. Un esperimento, quindi, da incoraggiare e diffondere. □

RENATO RANDAZZO

LA GIRANDOLA

Commedia metafisica in tre atti



Le illustrazioni della commedia sono state eseguite per *Hystrio* dal pittore Efimov

ATTO PRIMO

Sala d'ingresso di un albergo. Frontalmente scalinata che si sviluppa lateralmente per due rampe, che portano ad un piano superiore chiuso sulle scale da un parapetto. Al di là del parapetto colonne che immettono in una veranda. Sfondo cielo stellato. Porta d'ingresso girevole a sinistra; simmetricamente, a destra, porta ad arco, che immette nella sala di soggiorno. A sinistra della scalinata ricevitoria con tavolo, registri, telefono; a destra, cabina telefonica. Sul davanti, a destra e a sinistra, divano con poltrone e tavolini. Stile austero. Secchione per la spazzatura, a sinistra accanto alla porta d'ingresso. Ad apertura del telone segretario consulta registro, trascrive. Dalla scalinata centrale scende solenne Sua Eccellenza.

ECCELLENZA - Arrivi?

SEGRETARIO - *(Inclinandosi)* Eccellenza! Pochi, molto pochi.

ECCELLENZA - Male! ...Notizie da altri alberghi?

SEGRETARIO - Eccellenza, stagione morta ovunque, da quando la guerra...

ECCELLENZA - È finita. Capisco. Accendi la radio. Dammi l'Asia Orientale.

Segretario esegue.

VOCE DELL'ASIA ORIENTALE - La tigre di carta ha sferrato un altro attacco proditorio contro ospedali, scuole, chiese e rioni popolosi della città di Natanuki, provocando terribili distruzioni e strage di donne e di bambini. I morti finora accertati sono 37.213. L'esecrazione di tutto il genere umano colpisce questi criminali, che i nostri fratelli con il nostro aiuto rigetteranno in mare...

ECCELLENZA - Abbassa. Chiedi controllo. *Segretario esegue telefonando.*

VOCE CONTROLLO - *(Fuori scena)* Qui controllo numero dieci. Notizie radio Asia Orientale soltanto propaganda uso interno. Qualche scaramuccia ed attentati isolati.

ECCELLENZA - Lo immaginavo. Speriamo che dall'Europa... Fammi sentire.

VOCE DELL'EUROPA - Si è riunito oggi, a Totthenam, il Comitato ristretto del Consiglio Europeo per definire gli ultimi dettagli per la conferenza di pace tra i popoli ed il disarmo. Sul valore storico, spirituale e politico del grande evento ha parlato il Premio Nobel per la pace Meunsteiniger; sul coordinamento della ricerca scientifica per scopi pacifici il fisico Pipper ed il biologo Careggi; sulla programmazione del...

ECCELLENZA - Cambia! *(Segretario esegue)* Che noiosi questi europei! Scienza, pacifismo, fraternità, disarmo... Vivono nell'idillio.

SEGRETARIO - Se permette, Eccellenza, io sono convinto che non porteranno la navicella in porto. Gli africani si annoierebbero senza farsi guerra. Specialmente i...

ECCELLENZA - Non dire sciocchezze! Sono uomini anche loro. La pace affascina tutti. Vediamo se dall'America...

Segretario esegue.

VOCE DELL'AMERICA - Il Presidente ha fatto pervenire un altro messaggio di ottomila e seicentodieci parole ai governi delle nazioni euro-afro-asiatiche, per dirimere le ultime divergenze di opinioni. Ha fatto anche sapere di essere disposto a discutere, discutere, dovunque e con chiunque, senza pregiudizi.

ECCELLENZA - Sempre discutere, sempre trattare, mai che si decidano a...



PERSONAGGI

IL SEGRETARIO, *abito verde di addetto di albergo. Cravatta celestina. Viso rotondo. Media età.*

L'ECCELLENZA, *distintissimo, capelli brizzolati, alto. Frack con liste bianche con cravatta punteggiata di stelle.*

IL MERCANTE DI CANNONI, *macrocefalo, grasso, tarchiato, calvo, mani ingioiellate, rossiccio. Cinquantenne. Smoking giallo con farfalla rosso sangue.*

IL POLITICO, *microcefalo, faccia di ottuso, capelli rossomiele. Smoking arlecchino con farfalla multicolore.*

IL LADRO, *snello, svelto, elastico, capelli biondi delicato. Trentenne. Smoking celeste con farfalla rosa.*

IL FILOSOFO, *segaligno, alto, occhialuto, capelli neri. Smoking nero con farfalla oro. Trentenne.*

LA PLATINATA, *capelli color platino, snella, elegante, flessuosa, giovane. Abito da sera rosa e bianco.*

L'INNAMORATA, *bionda, tutta grazia, sorrisi e candore, giovane. Abito da sera bianco con cintura colore oro.*

L'INNAMORATO, *alto, snello, bruno, giovane, romantico. Smoking bianco con farfalla argento.*

LA DONNA BRUNA, *capelli bruni, viso rotondo, occhi neri, media statura. Venticinquenne. Abito da sera marrone.*

LA DONNA RAME, *capelli color rame, alta, sensuale. Ventottenne. Abito da sera a fiorami.*

IL GENERALE, *alto, capelli bianchi. Sessantenne. Smoking grigio-verde con farfalla azzurra con uno stemma monarchico color verde.*

L'IMBECILLE, *viso da passero, capelli impomatati e lisci, sorriso fatuo. Ventenne. Smoking grigio-perla con farfalla grigio-perla.*

IL BECCHINO, *viso rincagnato, palandrana nera con farfalla color cenere, fronte piccola. Media età.*

Signori e Signore in abito da sera nero. Le donne portano una cintura rossa. Gli uomini cravatta arancione.

ANALISI DI *LA GIRANDOLA* DI RENATO RANDAZZO

UN TEATRO METAFISICO IN UN ALBERGO-PARADISO

ANDREA BISICCHIA

Esiste nella drammaturgia del Novecento una serie di testi la cui azione si svolge nell'al di là, attraverso un rapporto vivo-morto che, a volte, ricorre alla simbologia, spesso alla metafora filosofica o esistenziale, poche volte ad interessi di ordine metafisico. Da Ibsen (*Quando noi morti ci destiamo*) a Strindberg (*Il sogno*), da Hofmannsthal (*Il folle e la morte*) a Pirandello (*All'uscita*) fino a Sartre (*A porte chiuse*) solo per citare i più noti esempi, il mondo dei morti è portato in scena con la stessa disinvoltura di quello dei vivi, quasi a sigillare la necessità di comunicazione tra l'Io e l'Altro, tra l'al-di-qua e l'al-di-là. È una specie di debito agli inferi che gli autori concedono ai propri personaggi per potere esplorare un universo che si può accettare solo per fede.

Di questo mondo Renato Randazzo ha voluto darci un'immagine non tanto crudele, ma lieve e sorniona, ricca però di sfumature, di ironie, e insomma di un distacco critico che permette all'autore di creare una sorta di vaudeville nello spazio dell'oltretomba.

La definizione di «commedia metafisica» indica subito e con precisione le intenzioni di Randazzo, che appaiono chiare nello sviluppo dell'azione, ambientata in una specie di paradiso raffigurato come un albergo di lusso, con scalinate che portano ad un piano superiore dove governa sua Eccellenza, personaggio in cui si fondano i tratti di Dio, del Demonio e del Potere. In questo luogo si muove un campionario di umanità in attesa di poter rinascere e riprendere le nuove incarnazioni. Vi troviamo mercanti d'armi, politici, ladri, filosofi, puttane, generali, becchini e innamorati. La dimensione metafisica scavalca i limiti di un certo realismo che potrebbe adattarsi alle loro storie quotidiane dato che, in fondo, l'autore non dimentica mai che le sue creature o sono in procinto di andare sulla terra o sono appena tornate, in attesa di una reincarnazione. La metafisica si colora di quotidianità e quindi di ambiguità, perché esplora le manifestazioni parziali ed incomplete dell'essere umano, predisponendosi alla rappresentazione di una galleria di tipi indissolubilmente legati alle tentazioni dell'esistenza, dove sono esclusi gli idealisti, i puri, le tensioni morali e dove non c'è posto per il regno dell'ordine, della pace, dell'amore. L'autore non nasconde certe amarezze e certo scetticismo e, senza perdere di vista la lievità dell'intreccio, non risparmia denunce e accuse nei confronti di un ordine precostituito, dato che nel personaggio dell'Eccellenza non si possono non notare i connotati del Fato, del Destino.

La Girandola finisce per essere una commedia senza speranza o senza sole, come la protagonista dell'altro testo di Randazzo, *Una ragazza senza sole*, che, benché ambientato in un contesto borghese, non nasconde certe amare riflessioni su un'umanità che stenta a migliorare la propria condizione, forse perché consapevole di quanto sia difficile cambiare o perché il mondo è costruito come una girandola, come un ingranaggio dentro il quale il male prevale sul bene e dove i soprusi, i tradimenti, gli intrighi prendono il sopravvento sull'onestà, sugli scrupoli morali e sugli affetti. □

Un drammaturgo formatosi sui grandi tragici greci



Renato Randazzo, nato a Siracusa nel 1917. Laureato presso l'Università di Bologna e docente di Lettere latine e greche, ha lasciato traccia indelebile negli studi classici con pregevoli traduzioni dei tragici greci. Fra queste, *Le Troiane di Euripide*; *L'Ippolito coronato* e *Per l'uccisione di Eratostane di Lisia*; *Oresteia di Eschilo*; *Ecuba* e *Le Baccanti di Euripide*, traduzione in trimetri giambici integrata dal *Lamento di Agave*; *Eracle ed Andromaca sempre di Euripide*. In prosa teatrale, *Alceste*, *Medea*, *Ippolito*, e *Le Baccanti di Euripide* (Armando Curcio Editore); in endecasillabi e metri vari *l'Agamennone di Eschilo*.

Molte opere da lui tradotte sono state allestite al Teatro greco di Siracusa.

Ha inoltre scritto lavori di narrativa, sceneggiature cinematografiche e opere specialistiche di cultura classica. Ha ricevuto una nota di elogio ufficiale e una medaglia d'oro come benemerito della Cultura dal ministero della Pubblica Istruzione e una medaglia d'oro dall'Istituto nazionale del Dramma antico. È deceduto il 30 aprile 1984.

Su alcune sue traduzioni Giorgio Albertazzi ha costruito un testo: *Tragoidia*, rappresentato al Teatro Franco Parenti di Milano. □

SEGRETARIO - Non disperì. Qualcosa mi dice che il nostro turismo riprenderà quota. Anzi ne sono sicuro, ci sarà un altro boom. Ricorda trent'anni fa? Non mi sbagliai. Vuole l'America del Sud? L'Africa?

ECCELLENZA - No! Aspettiamolo! Eventualmente... Ma non vorrei essere costretto. Avvertimi sui normali arrivi. *(Esce a destra)* SEGRETARIO - *(Premuroso, a Mercante che entra con una valigetta, da sinistra)* Benvenuto, signore. Ha fatto buon viaggio?... Mi sembra un po' sciupato.

MERCANTE - *(Mette la valigetta sul tavolo del segretario)* Una lunga malattia: ulcera. *(Scrive il suo nome sul registro)*

SEGRETARIO - Sempre in abito da sera lei e tutti quelli che scendono al nostro albergo 675. Grazie per l'onore al nostro albergo.

MERCANTE - La vita è bella ed io la onoro, come si deve... Certo quell'ulcera, a dire il vero, me l'ha molto amareggiata. Pensi che sono arrivato a desiderare la morte come la cosa più bella. Sapesse che dolori! Più terribili che pugnalate a lama ardente.

SEGRETARIO - Un po' di riposo la rimetterà in sesto.

MERCANTE - Ah, no! Mi dispiace per lei, ma mi auguro di ripartire il più presto possibile.

SEGRETARIO - Non le piace soggiornare qui? Il nostro albergo è il più signorile di tutti.

MERCANTE - Non lo nego. Infatti ce n'è di infima categoria dove io non ci starei neanche morto... si fa per dire. Ma sa... la vocazione è vocazione. Io senza muovermi non ci so stare. Sono fatto così!

SEGRETARIO - Eppure, ogni tanto... lontano dagli affari, dalle preoccupazioni terrene...

MERCANTE - Preferisco le preoccupazioni.

POLITICO - *(Da sinistra precipitoso con valigetta, che trattiene nella mano. Prende la penna che gli dà il segretario. Scrive il suo nome frettolosamente. Fa tutto in gran fretta)* A che ora domani il primo treno?

MERCANTE - Credo che anche lei, come me, avrà da pazientare un bel po' per questo treno.

POLITICO - Come sarebbe a dire? È interrotta la linea?

SEGRETARIO - Il signore ha detto bene. Passerà un bel po' di tempo.

POLITICO - Ma io non ho completato la mia relazione. Domani pomeriggio ho riunione al Senato. Non posso mancare. *(Autoritario)* Telefoni, solleciti, mi faccia mandare un aereo, un elicottero, un qualsiasi mezzo celere di trasporto. Pagherà tutto il governo. *(Si fruga nervosamente nelle tasche con la mano libera)* Dove ho messo la penna?

SEGRETARIO - Temo che il Signore, mi scusi, non abbia il senso esatto della realtà... *(Comprensivo)* È successo all'improvviso?

POLITICO - *(Lo guarda. Poi mostra di risvegliarsi alla realtà: contrariato)* M'era parso uno dei soliti viaggi. *(Al segretario)* Un incidente d'auto. Avevo tanta fretta. Sotto casa mia... *(Amaro)* Tutto da rifare. *(Porge la valigetta al Segretario)* Tutto perduto!

MERCANTE - *(Prendendolo sottobraccio)* Coraggio! Si ricomincerà. È triste lo so. Ma bisogna fare come i bambini sulla sabbia: compaginare e scompaginare castelli e sentire in questo il pepe che dà sapore alla vita. *(Lo porta a sedere a destra. Suasivo)* La civiltà stessa, a rifletterci, non è fatta di cose costruite e poi distrutte, e poi ricostruite e poi ridistrutte, e così all'infinito? Io ormai mi ci di-

verto in questa girandola umana. Più essa corre veloce, più prendo gusto al gioco. Vedere distrutte le cose m'inebria. Mi rende felice.

POLITICO - Guerrafondaio?

MERCANTE - Mercante di cannoni.

POLITICO - *(Presentandosi)* Romero Palumbos, senatore.

MERCANTE - Fortunatissimo! *(Parlottano)*

LADRO - *(Da sinistra con valigetta. Firma svelto)* Sono arrivati miei amici?

SEGRETARIO - Professione?... Professione?

LADRO - *(Impacciato)* Debbo proprio?... Sa... preferirei. E poi che colpa ne ho io? Sono gli altri che con la loro... come dire, imprevidenza incoraggiano la mia professione.

SEGRETARIO - Libero professionista?

LADRO - In certo senso... Ecco... ladro. Con lei si può mentire. Miei amici dunque?

SEGRETARIO - *(Sfoggia il registro)* Nessuno ancora. Brutta stagione la primavera. In inverno c'è più movimento. Per il momento si accomodi lì, presso quei due signori. Se c'è qualcosa per lei, mi sarà più agevole avvertirla. Si accomodi. Penso che ne arriveranno molto presto, tranne che le cose non siano insabbiate. E può darsi. Sa, bisogna essere cauti si comincia con qualche suicidio e poi...

(Dà una spolveratina alle valigette, le apre, ne butta il contenuto nel secchione della spazzatura, le mette sotto il tavolo)

LADRO - Ma io vi conosco! Che fortunata coincidenza. Salute! È proprio vero che...

POLITICO - *(Cordiale)* Fra morti ci si incontra.

Strette di mano. Ladro siede.

SEGRETARIO - *(Severo)* Signori!

POLITICO - Scusi! M'era sfuggito che questo è linguaggio dei vivi.

SEGRETARIO - *(C.s.)* Né vivi né morti. Non faccia errori assurdi di prospettiva. Vita e morte sono dimensioni di comodo per i terreni, ma non esistono in sé.

POLITICO - Le chiedo di nuovo scusa. M'era sfuggito che non si deve dire.

LADRO - *(A Mercante)* Dunque, dove sei stato?

MERCANTE - A Tokonava. Vita lussuosa, divertimenti, donne a non finire.

LADRO - A Tokonava? Non t'ho incontrato. Eppure ne ho visitato tutte le case di pena.

MERCANTE - *(Risentito)* Carcere io? Che ti gira in testa?

LADRO - *(Meravigliato)* No!? Dici sul serio?

MERCANTE - *(Soddisfatto)* Proprio così! Neppure presente alla inaugurazione di quello di Musarcau, costruito a mie spese.

LADRO - Tu, quell'inferno? Mascalzone! Se fossimo laggiù...

MERCANTE - Ti farei fare la sardina in iscatola a Musarcau.

LADRO - Sei cinico! Un filibustiere!

MERCANTE - E tu un ladro da bassifondi!

LADRO - Ladro, assassino!

MERCANTE - Ehi! Cos'è questa confidenza? Sta alle distanze sociali. Puzzi ancora di latrine di terza classe.

LADRO - Di latrine puzzi tu, schifo degli uomini! *(Fa l'atto di aggredirlo)* I tuoi soldi puzzano di carne umana putrefatta.

POLITICO - *(Trattenendolo)* Calmati! Ci guarda. *(Accenna a Segretario)* Non essere così focoso! Mica l'ha fatto costruire per te!

È andata così, pazienza! Oggi a te, domani a lui, dopodomani ancora a te.

LADRO - E a te mai?

POLITICO - *(Ridendo con commiserazione)*

A me? Ma io so vivere! Tu, invece, hai molto da imparare. Hai bisogno di qualcuno che ti guidi.

LADRO - Saresti tu il maestro?

POLITICO - Senz'altro! In un'infinità di anni di attività politica, mai una condanna. Vedi, la professione di... ladro, diciamolo fra noi con franchezza, non è semplice. Richiede nervi a posto, senso del tempestivo, intelligenza acutissima. Io, lui, rispettatissimi, ossequiati da tutti, additati ad esempio di virtù, persino nelle parrocchie... Il tuo modo di agire, te lo dico perché ti voglio aiutare, è troppo primitivo, assolutamente privo di fantasia; direi, se permetti, anche volgaruccio.

Tu vedi una cosa, ti piace e te ne impossessi. No, è sbagliato! Ci vuole quel non so che di signorile, di garbato, di disinvolto. Ladro è chi non sa fare il ladro. Chi insomma è ladro per sé solo. Hai capito? Studia, perfezionati e si svilupperà anche la tua intelligenza professionale.

LADRO - Intelligenza ne ho da vendere! È che ho avuto sempre la malasorte di frequentare ambienti di periferia. Se mi toccasse di nascere dove dico io, vi darei dei punti, anche se, rispetto a voi, sono ancora giovane di professione.

POLITICO - Un momento: sarai giovane d'intelligenza, ma, quanto alla professione, puoi vantare un'anzianità che si perde nella notte dei secoli. La differenza tra te e noi è solo una questione di tecnica, di modi, di tatto.

LADRO - No. È solo di zona operativa. Questa volta farò di tutto per salire ad alti gradini sociali. Voglio uscire dalle locande e dai bassifondi. Sapete perché m'hanno dato due anni e cinque mesi? Per un piatto di ceci, una triglia ed un bicchiere di vino. E per di più mi hanno pestato. Ho diritto anch'io alla progressione di carriera. Questa volta punterò i piedi con Sua Eccellenza. Mi tocca un posto di rilievo!

POLITICO - Ti andrebbe un'alta carica amministrativa o burocratica? Potrei raccomandarti a Sua Eccellenza.

LADRO - E come no! Ne ho più diritto di tutti quei babbei che potrebbero trarne profitti e non lo fanno.

POLITICO - Molto bene! Facciamo un patto di alleanza sin d'adesso? *(A Mercante)* Tu ci stai? Su, cos'è questo broncio? Se bisticciamo tra noi...! *(Mercante si addolcisce e porge la mano a Ladro. Pace fatta)* Bene! Io farei votare il bilancio, tu *(rivolto a Ladro)* darresti a lui la preferenza nelle forniture, e tu...

Da sinistra Filosofo senza valigetta.

LADRO - Maledizione! È arrivato il filosofo. Lo incontro sempre. Che disdetta!

POLITICO - A chi lo dici! Me lo son trovato tra i piedi anche sulla terra. A sentire lui, io e tutti gli altri avremmo dovuto cambiare mestiere. E come affascinava la gente con la sua dialettica demolitrice!

MERCANTE - Facciamo finta di non averlo visto. Parliamo sottovoce fra di noi.

SEGRETARIO - Signore, lei non scrive il suo nome?

FILOSOFO - Grazie, no. Non mi preno per il momento.

SEGRETARIO - E la valigetta, non l'ha portata?

FILOSOFO - Non mi porto dietro cianfrusaglie terrene. È troppo disgustosa la vita per tenerne dei feticci.

SEGRETARIO - Filosofo teoretico?

FILOSOFO - Sempre. E ne sono felice, an-

che se la pago cara questa felicità.
SEGRETARIO - Lei sbaglia a legarsi ad un solo ormeggio. Faccia come molti suoi colleghi che distinguono teoresi da pratica. Si fanno fama di austeri, giocano sottobanco, ricevono onori. Il suo caso mi tormenta. Lei è giusto, onesto, virtuoso, un intellettuale integrale, eppure... Perché non sceglie di essere il teorico ufficiale di un'ideologia politica? Si accorgerebbe che la vita non è poi tanto disgustosa. Lo domandi a quei signori
Filosofo si gira a guardare con sufficienza. Fa un gesto di commiserazione
FILOSOFO - (A Segretario) È arrivato il Matematico?
SEGRETARIO - (Scorre il registro) Qui no. Possiamo sentire altrove. (Telefona) Pronto! Qui albergo numero 675. È arrivato da voi il Matematico?... Sapete se altrove?... Pronto... Dite... Signore, pare che in nessun albergo sia arrivato.
FILOSOFO - Eppure, «Tu va avanti, io ti seguo», mi ha detto. Ma!... Conoscenti?
SEGRETARIO - Non saprei. Guardi se fra quei tre signori...
FILOSOFO - (Si avvicina) Salute a voi! ...Ma io vi conosco: ci siamo incontrati altre volte. (Segni di diniego dei tre) Dovreste ricordare. Tu sei il politico, tu il mercante di canoni... tu il...
LADRO - (Svelto) All'albergo numero 312, ho visto entrare poco fa il Matematico, anzi tre matematici. Faccia presto.
FILOSOFO - Ricordo bene. Sei il...
LADRO - (Troncando) Va bene! Cosa vuoi? Lo sai che non mi piace sentirmelo dire.
FILOSOFO - Lo so. Ma non c'era altro modo, per avere la prova che fossi tu.
LADRO - Ed ora che ce l'hai, cosa vuoi?
FILOSOFO - Nulla. Soltanto chiacchierare un po' con voi del più e del meno, a tempo perso.
POLITICO - Non abbiamo tempo da perdere. Ti prego, lasciaci in pace.
FILOSOFO - (Sedendo) Cosa intendete per pace? Un fluire gradevole di sensazioni che si infittiscono in ritmo di tempo accelerato, si dà dare l'illusione del continuo essere di ciò che è tanti aspetti del divenire? Oppure l'atarassia, l'abulia, l'apatia? Possiamo noi conquistarla, quindi assumerla nella sfera della volitività, oppure essa viene a noi, in quanto desiderata, immagine illusiva nella realtà affettiva, così come i pensieri e i sentimenti si intessono nel sonno in fantasmi inconsistenti, parvenza impalpabile del vero? E se ad un certo momento è in noi, per quanto lo sarà? È soggetta alla legge dell'essere o del divenire o a nessuna delle due cose? E se...
MERCANTE - (Esasperato) Basta! Sei un funerale nel funerale!
FILOSOFO - Io? Ma se toglie la gioia del ragionare, che cosa di interessante ha la nostra esistenza?
POLITICO - E tu credi di saper ragionare? Ne dubito. La prima volta che ti ho incontrato parlavi di acqua, di terra, di fuoco e di non so che altro; poi di materia e di potenza; poi di altre astruserie. Una volta ti sei presentato idealista, un'altra materialista; poi sensista, quindi razionalista; un giorno positivista, l'indomani spiritualista. A mio giudizio, con tutta la tua sapienza sei la persona più incoerente e irragionevole che io abbia mai incontrata. La più inutile alla felicità e alla serenità umana. Cosa sei ora?
FILOSOFO - (Dignitoso) Esistenzialista anomalo.

MERCANTE - Anomalo? Che vuol dire?
FILOSOFO - Al di fuori di ogni regola, di ogni previsione. Tu, quando vuoi distrarti, cosa fai?
MERCANTE - Fumo... bevo... cerco donne... divertimenti.
FILOSOFO - Cose normali, scontate. Io invece, per distrarmi, mi posso anche sparare un colpo alla tempia. Ecco, sul piano pratico, che significa anomalo.
POLITICO - È un caso anomalo la tua presenza qui?
FILOSOFO - Sotto certi aspetti, potrebbe. Io e il Matematico, ognuno per suoi motivi, eravamo al limite del disgusto per quello che avviene nel mondo. «La mia matematica, la mia matematica!», diceva, disperandosi per il modo con cui si fanno quadrare i conti nei bilanci degli esercizi finanziari, e piangeva dirottamente «Dammì l'esempio, io ti seguirò», mi disse, porgendomi la pistola. Povero uomo, quanto sofferiva!... Però mi meraviglio che ancora non sia qui. È stato sempre un uomo di parola. Ma!
Suona il telefono.
LADRO - Silenzio! Forse qualche novità per noi!
Tutti attenti, meno Filosofo che ostenta sdegno indifferenza.
SEGRETARIO - Comandi, Eccellenza... Pochi... Soltanto quattro e gli altri che sa... Senz'altro... Ai suoi ordini... Come vuole. I miei rispetti, Eccellenza.
LADRO - Novità per noi?
MERCANTE - Saremo abbinati presto?
SEGRETARIO - Pare di no, per il momento. Dipende dal numero degli arrivi.
LADRO - E che aspettano a venire, quelli di laggiù?
FILOSOFO - A quel che intendo, vorreste di nuovo ricominciare, così alla ventura, senza un preliminare esame di coscienza, senza un piano costruttivo.
POLITICO - Basta con la tua filosofia! Vivi e lascia vivere!
MERCANTE - Senti, Filosofo, un piano costruttivo ce l'avremmo. Stiamo gettando le basi di un'alleanza per fare affari in terra. Vuoi entrare nella combinazione? Potresti prendere il posto del Generale, che ancora non si è visto. Vuoi? Da generale potresti essere austero e concreto. Salveresti capra e cavoli, come suol dirsi. Su, vuoi?
FILOSOFO - No!
POLITICO - Hai valutato bene? Pensa che da studioso ed onesto hai sempre sofferto. Hai fatto mai la vita dei grandi alberghi?... Altro che libri!
FILOSOFO - Voi cercate fuori di voi quello che io ho con me, sempre. Dove, quando, comunque io voglia!
MERCANTE - È inaudito che nell'al di qua ci sia ancora qualcuno con la vocazione di fare l'onesto e lo studioso puro. Cose dell'altro mondo!
LADRO - Se ti sente Sua Eccellenza, non ti abbinerà.
POLITICO - Farebbe bene. Come si può mandare in giro per il mondo uno con queste bizzarre idee?
MERCANTE - Ve li immaginate gli onesti al potere? Un inferno la vita.
LADRO - Speriamo che rimanga qui più a lungo possibile.
FILOSOFO - Potessi! Non nascere è meglio.
LADRO - Convinto?
FILOSOFO - Convintissimo! Non mi farò sorteggiare.

POLITICO - Parola di gentiluomo?
FILOSOFO - Parola di...
Da sinistra Platinata con borsetta al braccio.
LADRO - (Mentre Platinata scrive il suo nome sul registro fa un fischio di ammirazione) Fantastica!
PLATINATA - Scemo! Anche qui se ne incontrano.
FILOSOFO - Ecco gli eroi della vita: corrono sempre dietro all'apparenza!
PLATINATA - (Risentita) Forse a lei non piaccio? Mi guardi bene, prima di dire apparenza.
MERCANTE - Lui di donne non se ne intende: fa il filosofo. (Ride)
LADRO - Ama soltanto i libri! Siedi sul tavolino: ti vogliamo ammirare.
Platinata siede, tenendo al braccio la borsetta.
FILOSOFO - Di donne ne capisco più di voi!
MERCANTE - Ho i miei dubbi, manchi di psicologia.
LADRO - Se non ti commuovi dinanzi ad una donna simile, che cosa capisci?
POLITICO - Inutile fare il galante: non ha corpo.
MERCANTE - Non conta. Sempre donna è!
PLATINATA - (Alzandosi) Conta molto! Mica starei a chiacchierare con voi, che siete solo apparenza. Ne ho abbastanza di quarantena! (Apre la borsetta, la rovescia, per mostrare che è vuota) Vedi? Nulla. Debbo rifarmi.
MERCANTE - (Emozionato) Di che, tesoro? (Le si avvicina)
PLATINATA - Calma, nonnino!... Ritorna al tuo posto. Pensate... figlia di un sagrestano: zitella.
POLITICO - Eri brutta nell'involucro?
PLATINATA - Brutta? Bellissima! Ma non potevo mettermi in mostra: peccato mortale! Sempre digiuni e penitenze. Ero diventata pelle e ossa, e dentro mi maceravo, mi maceravo. E perdevi sempre più colorito finché... eccomi qui. Quest'altra volta però!
MERCANTE - Giusto! Facciamo due passi?
PLATINATA - Ma sei noioso! Vieni, Filosofo: portami via da questi idioti. Andiamo a fare un po' di amore platonico. Tu ci devi saper fare.
FILOSOFO - (Lasciandosi trascinare) Sei leggera ed impalpabile come un mattino di primavera.
PLATINATA - (Compiaciuta) Adulatore! (Invitante) Ricordami cose della terra.
FILOSOFO - (Cazzandole i capelli) Sei morbida come la seta purissima, soffice come il pelo del pancino di un cincillà.
MERCANTE - (Infuriato) Oh, basta! Andate fuori a fare queste smorfie!
PLATINATA - (Candida e carezzevole) Sei invidioso? Ma non vedi che è amore platonico?
POLITICO - È una sconcezza! Se non il corpo, l'anima però l'abbiamo di uomini! (Prende sottobraccio il Mercante per uscire a destra) Andiamo! Io non sono nato per fare il guardone.
PLATINATA - (Irritata) Sentite, non vi passi per la testa di fare commenti di pessimo gusto! Io faccio quello che voglio. Per il momento nessuno è più indicato del Filosofo. (Con il Filosofo sottobraccio per la scalinata. Scompare in alto per la rampa destra)
LADRO - (Si alza. Indispettito) E così quel Filosofo che faceva la gatta morta ha messo voi due nel sacco.
POLITICO - Me? Per nulla. Dillo per lui

piuttosto, che è un fine psicologo con le donne. Non è vero? *(Ironico)* Nel suo portafoglio ha certi argomenti persuasivi...! *(Ride)*

MERCANTE - *(Liberandosi dal braccio del Politico)* Non mi stare a seccare anche tu!

POLITICO - Ma io scherzavo! *(Tentando di trattenerlo)* Vieni, non fare lo sciocco!

MERCANTE - Vatti a far...! *(Esce a destra)* Suona il telefono.

SEGRETARIO - *(Rispondendo al telefono)* Pronto!... Sì, Eccellenza. Subito... Come comanda. *(Esce dalla segreteria con un piccolo gong ed un martelletto)* Prenotarsi per il primo turno. Prenotarsi per il primo turno! *(Richiama l'attenzione con un colpo di martelletto sul gong)* Prenotarsi per il primo turno!

LADRO - *(Emozionato)* Si parte? *(Trattendolo per la giacca)*

SEGRETARIO - Prenotarsi per il primo turno! *(Esce a destra)*

Fuori scena la stessa battuta e colpi di martelletto sul gong.

LADRO - *(Facendo una piroetta)* Si parte! Si parte! *(Sale svelto per la gradinata, fermandosi. A Politico)* Vieni! Andiamo a cercarci un'animella gemella. Ne ho intraviste due all'arrivo... Eccole! Sono sole. *(Per la rampa di sinistra, seguito da Politico)*

INNAMORATA - *(Da destra seguita da Mercante)* Ti prego, lasciami sola! Sola! *(Isterica)* Sola!

MERCANTE - *(Con stizza)* Ancora lui?

INNAMORATA - Sì, sempre lui! *(Pensosa)* Non poterci mai incontrare in terra!

MERCANTE - *(Logico e aggressivo)* Tu non puoi dimenticare di essere stata mia moglie. T'ho fatta soffrire? T'ho mai negato qualche cosa? Perché vuoi negarmi la tua anima?

INNAMORATA - Ti ho mai ingannato? Dovrebbe bastarti.

MERCANTE - *(Amaro)* Non sei mai stata mia spiritualmente.

INNAMORATA - Solo lui mi avrà spiritualmente.

MERCANTE - *(Deciso)* Io ho il diritto di pretendere.

INNAMORATA - Pretendere? Pretendere? Alla tua ricchezza ho dato la mia giovinezza, il mio corpo. L'anima no. *(Sognante)* Essa non si può comprare né con la ricchezza, né con regali, né con il fasto. È l'unica cosa che, nella vita, noi donne solo ai puri, ai poeti, ai sognatori concediamo di toccare e affascinare. Ti prego, lasciami sola. Ho bisogno di sognare.

MERCANTE - Io non posso rinunciare all'unico bene che qui vale. E lo voglio. In terra, me ne fregherei!

INNAMORATA - *(Indignata)* I nostri rapporti sono finiti per sempre con la materia, su cui erano nati. *(Da sinistra Innamorato con la valigetta)* È lui! È lui! *(Correndogli incontro)* Guardami, sono io! Sono io! Siamo di nuovo insieme!

Mercante esce sconfitto a destra.

INNAMORATO - Tu? Tu? O amore! *(Si abbracciano).*

Si spengono le luci. Una panchetta bianca sormontata da un ramoscello di glicine. Una luce irrealmente verde-azzurra spiove sulla panchetta. Innamorato e Innamorata seduti guancia a guancia.

INNAMORATA - *(Felice)* Non ci lasceremo più. O rinasciamo insieme o rinunzierò al diritto di nascere.

INNAMORATO - *(Dubbioso)* Saprai resistere, se sarai sorteggiata senza di me?

INNAMORATA - Sì! Lo giuro per il corpo che avrò, che mi auguro *(con trasporto)* bellissimo, perché io possa piacerti di più.

INNAMORATO - *(Comprensivo)* Non giurare. Anche l'ultima volta... e poi... *(Innamorata abbassa il viso)* *(Affettuoso)* Non te ne voglio: è più forte di te. *(Tormentato)* Ma perché dobbiamo incontrarci solo qui? Ti vorrei toccare delicatamente.

INNAMORATA - *(Poetica)* È così bello amarsi così, spiritualmente, senza pensare a nulla!

Dal fondo appare furtivamente Ladro, che si pone dietro Innamorata per tentarla.

LADRO - *(Come un soffio)* Ti porterò fra i pini...

INNAMORATO - *(Prosaico)* Vorrei stringerti fra le mie braccia fino a soffocarti... *(La stringe con desiderio)*

LADRO - *(c.s.)* Lungo la riva del fiume dove i pampini si specchiano nell'acqua...

INNAMORATO - *(c.s.)* morderti le labbra fino a farle sanguinare.

LADRO - *(c.s.)* dove la musica dell'acqua s'incontra con l'inno del vento tra le foglie...

INNAMORATO - *(c.s.)* bruciarti con il mio fuoco.

LADRO - *(c.s.)* dove l'amore è un palpito della natura, un sorriso dell'universo, una voce dell'infinito. *(Scompare lentamente)*

INNAMORATA - *(Staccando la guancia)* Ti sei innamorato di qualche altra?

INNAMORATO - Di nessuna. Dal cuore in su sono vissuto come in una atmosfera pesante, grigia... Non puoi capire. Ecco: una vita fatta di parole di tutti, senza una tua, nella quale sentirti veramente vivo.

INNAMORATA - *(Riacosta commossa la guancia)* Come mi hai pensata?

INNAMORATO - Come quella che non c'era in nessuna di quelle conosciute.

INNAMORATA - Noi ci incontreremo. C'è un'armonia che dobbiamo ancora costruire, dei suoni mai vibrati e mai avvertiti da ascoltare. Ti ho cercato in tutti, in ogni luogo, sperando sempre e mai incontrandoti.

INNAMORATO - Troppa fretta di vivere hai avuto, troppo ardore. Attendere, anche se vana è l'attesa. Così si ha diritto al grande amore, al vero amore.

INNAMORATA - Ti giuro che stavolta, se non incontro te, non mi sposerò. Mi credi?

INNAMORATO - *(Compiacente)* Ti credo.

INNAMORATA - No. Lo devi dire con convinzione!

INNAMORATO - *(Senza convinzione)* Ti credo. Ti piace così?

INNAMORATA - *(Addolorata)* Non ancora. Tu dubiti di me. Se mi vuoi bene, mi devi credere.

INNAMORATO - *(Con convinzione)* Ti credo.

Si spegne la luce irrealmente. Al ritorno della luce tutto come prima. Innamorata è seduta sola in poltrona, a destra. Da destra furtivo Ladro, che si pone in piedi dietro di lei.

INNAMORATA - *(Come in sogno)* Ti porterò fra i pini, dove la musica dell'acqua si incontra con l'inno del vento tra le foglie...

LADRO - *(Con dolcezza carezzandole i capelli)* dove l'amore è un palpito della natura, un sorriso dell'universo, una voce dell'infinito.

INNAMORATA - *(Riscuotendosi meravigliata)* Come fate a sapere quello che stavo per dire?

LADRO - Perché vi amo.

INNAMORATA - Ma io non vi amo.

LADRO - Voi mi amate. Avete ripetuto le parole che io vi ho sussurrate, poco fa dietro le spalle, quando eravate seduta sulla panchetta bianca.

INNAMORATA - Voi mentite! Quelle parole le pensavo io.

LADRO - *(Audacemente)* Ed io le ho raccolte. Non mi avete sentito pronunziarle? *(Si fa audace)*

INNAMORATA - Affatto! Andate! ... Andate o grido!

LADRO - Gridate pure che mi amate. Non protestate: mi amate. Guardatemi negli occhi.

INNAMORATA - *(Soggiacendo)* Non posso dire di odiarvi... Ma in quanto ad amarvi...

LADRO - *(Accingendosi a baciarla)* Ti amo.

INNAMORATA - *(Entrando da destra)* Vigliacco! Ti spacco la testa, se...!

LADRO - *(Ricomponendosi)* Diamine, come siete focoso! In terra, a quel che dicono, sapevate essere uomo di mondo.

INNAMORATA - *(Delusa)* È vero?

INNAMORATA - *(Accigliato)* Non me ne importava... *(Accendendosi)* Ma ora... *(Minaccioso)* Và via!... Via!... Via! *(Ladro via a destra)* ... *(Carezzandola spaurito)* Cosa avverrà, se nascerai prima di me?

INNAMORATA - *(Con sincerità)* Aspetterò, ti cercherò.

INNAMORATO - *(Disperato)* Sarai volubile come per il passato, perché in nessuno troverai me, in nessuno la pace del cuore. *(Rimangono pensosi)*

Suono di campanelli. Velocemente da destra Segretario con un taccuino. Si dispone sull'attenti, ai piedi della scalinata. L'uno dopo l'altro, da destra Mercante, Ladro, Politico, Filosofo. Dalla scalinata centrale Platinata. Si dispongono su due file, compresi Innamorato e Innamorata ai piedi della scalinata, in questo ordine: a destra Segretario, Innamorato, Platinata, Politico, a sinistra Innamorata, Mercante, Ladro, Filosofo. Entrando da destra, scende solenne dalla scalinata «Sua Eccellenza» con un sacchetto in mano. Dietro di lui altri ed altre, in abito da sera, appaiono in alto.

ECCELLENZA - Segretario, ha raccolto le prenotazioni di questo settore?

SEGRETARIO - Sì, Eccellenza.

ECCELLENZA - Legga le prenotazioni.

SEGRETARIO - Subito, Eccellenza. Signore con cravatta rossa, prenotato come mercante di cannoni.

ECCELLENZA - Ancora? Ma non vi avevo detto di rimuoverlo da questo incarico?

SEGRETARIO - *(Impacciato)* Ecco... Eccellenza... nessuno era disposto.

ECCELLENZA - Favoritismo! Non è giusto. Non è giusto. Sentiamo ancora.

SEGRETARIO - Romero Palumbos, prenotato per carriera politica.

ECCELLENZA - Segretario, non va! Debo darle biasimo. Solenne biasimo. Proceda!

SEGRETARIO - Filosofo, nessuna prenotazione. Rinuncia al diritto di nascere, a meno che non gli si dia un posto di studioso puro.

ECCELLENZA - È vero?

FILOSOFO - Sì, eccellenza. C'erano dei posti per moralista sociale statico, ma non è la mia vocazione.

ECCELLENZA - Accetti. In fondo è una vita riposata. Su! Dia il numero. E lei prenda! *(Segretario dà un cartoncino con il numero al Filosofo, che conserva distrattamente nella tasca destra)* E quella donna platinata?

SECRETARIO - Signorina evoluta.
ECCELLENZA - Quell'altra, l'Innamorata?
SECRETARIO - Casalunga.
INNAMORATO - Eccellenza, io non ho fatto in tempo a prenotarmi.
ECCELLENZA - (Sdegnoso) Tu sei l'Innamorato? No, no per il momento. Mettiti da parte! (Innamorato crucciato siede a sinistra) Attenzione! Si sorteggerà, senza imbrogli o favoritismi, a quale degli uomini viventi sarete abbinati per nascere. Salva sempre la volontà di mettervi al mondo o no di colui cui sarete abbinati, ognuno nascerà con le proprie inclinazioni naturali e farà quella professione per cui ha biglietto di prenotazione. Bene hanno dunque coloro che hanno scelto professioni a loro connaturali o quasi, male gli altri. Il raggiungimento però delle vostre aspirazioni sarà più o meno difficile, in dipendenza delle condizioni sociali, professionali, economiche del padre a voi assegnato dalla sorte. Attenzione! (Agita il sacchetto). Venga lei! (A Platinata) Estragga un numero. (Platinata esegue e porge) Numero sette.
POLITICO - (Felice) Sono io! (Mostra il cartoncino con il numero)
ECCELLENZA - (Tirando fuori dalla tasca un altro sacchetto: a Politico) Estragga. Legga.
POLITICO - (Emozionato) Numero 1275.
ECCELLENZA - Segretario, confronti sul registro a quale uomo in servizio attivo corrisponde.
SECRETARIO - (Leggendo su un registro in ricevitoria) John Torios, anni 50, calzolaio, valetudinario.
POLITICO - Maledizione, che iella!
ECCELLENZA - (Incoraggiandolo) Ancora età rassicurante, anche se malaticcio. Stia tranquillo!
POLITICO - Temo proprio l'età rassicurante. Dovrebbero sterilizzarli, questi valetudinari. Per un loro capriccio, possono venire al mondo bambini malaticci. Io non voglio piangerne le conseguenze per tutta la vita. (Deciso) Rinunzio al sorteggio: non voglio nascere figlio di calzolaio, per giunta ammalato cronico.
ECCELLENZA - (Sorpreso) Rinunziare? Non permetto! Mica giochiamo! Estragga un altro numero. (Platinata esegue e porge) Numero cinque!
INNAMORATA - (Raggiante) Sono io! (Mostra il cartoncino con il numero. Estrae dall'altro sacchetto) Seicentododici.
SECRETARIO - (C.s.) Arnaldo Bianchi, medico specialista per bambini, anni 28, sposato.
INNAMORATA - (Raggiante) Medico! Che gioia! (Preoccupata) Altri bambini?
ECCELLENZA - Mi pare... No! No! È un altro. Sposino fresco. Congratulazioni!
INNAMORATA - Che bellezza! Che bellezza!
INNAMORATO - (Avvicinandosi) Ma tu rinunzierai. Non puoi nascere senza di me. L'hai promesso.
INNAMORATA - (Contrariata) ...Vedi, caro... ti voglio bene... Vorresti che rinunziassi a questa buona sistemazione?... È un medico... E poi non è detto che io debba nascere subito... Sai, i medici non vogliono avere presto bambini... (Suona acutamente il telefono della cabina: emozionatissima) Per me? (Eccellenza annuisce sorridendo. Svelta dentro la cabina) Pronto! Sì, pronto. Io... Subito?... Benissimo! (Uscendo dalla cabina) Arrivederci! Arrivederci! (Arrivata davanti

all'uscita, a sinistra, si ferma. Ritorna indietro, accarezza Innamorato, che è tornato a sedersi a sinistra) Ti voglio bene. (Via di corsa)
ECCELLENZA - (Battendo le mani) Su! Un altro numero! (Platinata esegue e porge) Otto.
LADRO - (Sbirciando nella tasca del Filosofo) È il tuo. Fatti avanti!
ECCELLENZA - Avanti! Chi ha questo numero?
LADRO - Coraggio. Potresti diventare presidente di una associazione di moralisti.
ECCELLENZA - Insomma! Chi ha questo numero?
LADRO - Non perdere tempo!
FILOSOFO - No! Non voglio nascere.
LADRO - (Sottraendogli il cartoncino con il numero dalla tasca) Io! Ero distratto (Estrae dall'altro sacchetto) 318.
SECRETARIO - (C.s.) Tullio Cerani, salsicciaio clandestino, anni trenta, fidanzato.
LADRO - (Sedendo mogio presso Innamorato) Figlio di salsicciaio clandestino!... Aspetti con grande ansia questo numero e poi...
INNAMORATO - Pur di nascere subito farei anche il delinquente.
ECCELLENZA - (Leggendo il numero che gli porge Platinata) Quattro.
LADRO - Che disdetta! È il mio. Se avessi sospettato... Cosa me ne faccio ora? (Guarda il cartoncino)
ECCELLENZA - Chi ha il quattro?
LADRO - Tieni. Lo regalo a te (Dà il cartoncino ad Innamorato)
INNAMORATO - (Timido) Io.
ECCELLENZA - Ma tu non sei prenotato.
INNAMORATO - Ecco... già... proprio così... Ma mi aiuti, a' pregio.
ECCELLENZA - Ascolta: se ci fossero posti liberi... Ma come si fa? Tutto prenotato! ... A meno che non ti sobbarchi a fare, per così dire, l'uomo onesto per tutta la vita. (A Segretario) Ne abbiamo mandato qualcuno in questi ultimi tempi? (Segretario fa cenno di no) Io non vorrei... Abbi un po' di pazienza. Ti prometto una sistemazione con i fiocchi!
INNAMORATO - Accetto di fare l'uomo onesto.
ECCELLENZA - Contento tu... Che vuoi che dica. Estrai tu stesso.
INNAMORATO - (Emozionatissimo) Ecco.
ECCELLENZA - Leggi, leggi tu.
INNAMORATO - (C.s.) Quarantacinque.
SECRETARIO - Rudy Bergein, anni 19, terziario catarino.
INNAMORATO - (Deluso e mortificato) Proprio a me doveva capitare. Terziario catarino...!
ECCELLENZA - Non c'è da perdere la speranza, anche se è intenzionato a seguire la regola rigidissima dei catarini. Non si sa mai, qualche attimo di smarrimento...
INNAMORATO - (Piagnucoloso) Bel conforto. (Mogio siede a sinistra) Nella migliore delle ipotesi, spurio.
ECCELLENZA - Prenda lei, è meglio! (Platinata estrae e porge) Nove.
PLATINATA - Sono io! Sono io! (Mostra il cartoncino ed estrae con velocità dall'altro sacchetto) Quattrocentoventiquattro. Presto! Presto! Legga.
SECRETARIO - (C.s.) Marcel Coligny, artista di varietà, anni 27.
PLATINATA - Magnifico! Che fortuna!
ECCELLENZA - (Come per dire «fortuna-

ta») Due parti trigemini!
PLATINATA - (Allarmata) Due parti trigemini? (Avvilita) Due parti trigemini? Ora quello... (Siede presso Innamorato)
ECCELLENZA - Basta per adesso. Sono stanco. Ho ancora tanto da fare altrove per sorteggi ed abbinamenti!
MERCANTE - Ma io? Mi lascia qui?
ECCELLENZA - Nulla da fare. Non era destino. Al secondo turno.
Si ritira per la scalinata, a destra. Tutti fanno un inchino. Lo seguono gli altri e le altre che erano entrati dietro di lui.
LADRO - (Avvicinandosi a Filosofo) Non te l'avrai a male?
FILOSOFO - Non ci pensare! Non voglio nascere: ci starei a disagio giù.
LADRO - Ma come faccio a fare il moralista? A me piace solo rubare.
MERCANTE - Pensa alla vita! Vorrei essere io al tuo posto.
INNAMORATO - Li senti? Che nausea!
PLATINATA - Oh, ma troppo seriamente te la pigli la parte dell'uomo onesto. Questo ragazzo è troppo sano! È un caso patologico. Ha bisogno di guida.
LADRO - Ci penserò io ad istruirlo. Questo lo so fare.
POLITICO - Frequenterà i nostri corsi accelerati. (A Mercante) Lo permetti?
MERCANTE - Certo! Mi dispiacerebbe se con la sua ingenuità... E poi quel modo di fare di Sua Eccellenza mi urta. Profittare di un ragazzo in bisogno!
Suona il telefono della ricevitoria.
SECRETARIO - Pronto! ... Signor Romero, si accomodi in cabina. È per lei.
POLITICO - (Allarmato) Per me?... Immorale!... Malaticcio e pensa... Immorale! (Entra sdegnato e crucciato in cabina)
LADRO - Quell'imbecille di mio padre cosa fa?
PLATINATA - Ma se non è ancora sposato?
LADRO - (Facendo il verso) Non è sposato. Non è sposato. E tu vorresti fare la donna...
POLITICO - (Eccitato) Ma, sì! Subito! ... Ma le pare... nessun fastidio. Verrò in un batter d'occhio! (Tutti incuriositi. Esce felice, bacia tutti compreso Segretario) Che batticuore! Falso allarme! Chiamata soltanto per una seduta spiritica. (Via velocemente a sinistra)

ATTO SECONDO

Salone di albergo: poltrone in pelle scura, tre a destra, tre a sinistra. Scalinata frontale, che immette in un piano sopraelevato, chiuso da colonne disposte a semicerchio. Sfondo cielo azzurro. A destra e a sinistra, ingresso ad arco. Nota dominante dell'ambiente il verde. Ad apertura di sipario, Innamorato seduto a metà scalinata con la testa incastrata fra le mani ed i gomiti sulle ginocchia, guarda fisso in avanti, in atteggiamento disperato. Dal piano sopraelevato da sinistra appare Platinata, cerca qualcuno: vede l'Innamorato, sorriso di gioia. Scende con passo molle. Giunta ai piedi della Scalinata, si volta a guardare Innamorato che è rimasto indifferente. Gli fa un richiamo: risultato negativo. Indispettita risale la scalinata, sfiorando Innamorato. Si ferma dietro di lui. Riflette, poi con decisione si pone a sedere un gradino più sotto. Azione per attirarne l'attenzione: Innamorato non si scompone.

PLATINATA - (*Alzandosi indispettita*) Ma sei proprio sciocco a prendertela tanto a cuore! Non vedi che non ti è fedele?
INNAMORATO - (*Cupo*) Mi è fedele!
PLATINATA - Fedele una che a 14 anni fa la civettina con i ragazzetti del rione?
INNAMORATO - (*Per non darsi vinto*) Sono bambinate: curiosità, niente altro.
PLATINATA - Allora se non sei geloso, perché fai quella faccia di afflitto?
INNAMORATO - (*C.s.*) Perché non posso nascere. Gli anni passano, lei cresce ed io ancora non sono neanche lattante.
PLATINATA - (*Canticchiando sfottente*) C'è qualcuno che è geloso e non lo dice, non lo dice.
INNAMORATO - Smettila o me ne vado... (*Non convinto*) E poi, perché dovrei essere geloso? Ancora non mi ha incontrato; è logico che non può essermi fedele.
PLATINATA - (*Irritata*) E tu perché le sei fedele? (*Scende giù*)
INNAMORATO - Pss!... pss! (*Platinata si ferma trionfante, senza voltarsi*) Sono tutti casti i religiosi?
PLATINATA - (*Smontata*) Non lo so!
INNAMORATO - Lo sai. Ti prego, rispondi.
PLATINATA - (*Di malumore*) A volte... Non lo so! (*Siede in poltrona a sinistra*)
INNAMORATO - Grazie! (*Scendendo*) Dunque, lei ne ha 14, nove o dieci mesi... (*A Platinata*) Quindici anni di differenza fra una donna ed un uomo sono troppi?
PLATINATA - (*Ironica*) Quando lei quindici e lui un giorno?
INNAMORATO - Non dico questo. Quando lei ne abbia ventotto o trenta e lui un quattordici o sedici, che ne pensi?
PLATINATA - Che lei è una bella sporcacciona!
INNAMORATO - Con te non si può ragionare!... E se lui un ventiquattro e lei trentanove?
PLATINATA - Che lui è uno scemo! (*Alzandosi*) Caro mio, se sei stupido fin d' adesso, figurati quando sarai in terra. Vuoi venire con me?
INNAMORATO - (*Con stizza*) No!... E poi... non abbiamo corpo.
PLATINATA - Non fa niente. Ci possiamo dire delle paroline dolci. (*Strizza l'occhio e fa un gesto di invito con la testa*)
INNAMORATO - (*Gesto di rifiuto con la testa*)
PLATINATA - (*Facendo una smorfia*) Conta le stelle! (*Esce a sinistra*)
Dalla scalinata, entrando da sinistra, scende Politico fischiando; passa vicino ad Innamorato che lo guarda con curiosità; esce a destra. Rientra poco dopo, sempre fischiando.
INNAMORATO - (*Fa un fischio di richiamo*)
POLITICO - (*Fermandosi a metà scala*) Dici a me?
INNAMORATO - Sì. Sei matto a fare su e giù, fischiando?
POLITICO - No. Il moto fa bene... Lo faccio per distrarmi. Qui ci si annoia, non succede niente. (*Riprende a fischiare*)
INNAMORATO - Non capisco come tu possa essere così allegro con quel tuo calzolaio che ti dà sempre falsi allarmi.
In alto da destra sul piano sopraelevato passano in atteggiamento romantico Filosofo e Platinata, escono a sinistra.
POLITICO - Proprio per questo sono allegro. Mi auguro che possa continuare sempre

così (*Scende da metà scala*)
INNAMORATO - Potessi nascere!... Accetterei anche figlio di calzolaio arabo affamato! (*Siede a destra*)
POLITICO - Lo dici, ma anche tu, al mio posto, preferiresti che il calzolaio ci raggiungesse il più presto possibile per liberarti dall'incubo. Che paura, poco fa! Ero lì per lì per nascere, se non fosse sopravvenuto un provvidenziale aborto. Io sono per la vita comoda, in una famiglia benestante.
MERCANTE - (*Da destra seccato*) Non ne posso più! È una cosa indegna!
POLITICO - Cosa ti succede?
MERCANTE - È intollerabile quel filosofo!
POLITICO - La solita mania di parlare di filosofia?
MERCANTE - Magari!... Sì è requisite tutte le donne. Non ne puoi avvicinare neppure una! Tutte sono innamorate di lui. (*In alto da sinistra Filosofo e Donna-Rame in atteggiamento romantico, escono a destra*) Ecco: guarda: un'altra!
POLITICO - Che ci vuoi fare. In amore platonico è imbattibile.
MERCANTE - Sì, ma lui si diverte e intanto noi ci annoiamo. Qui non si possono fare colpi di Borsa, non si può mandare nessuno in galera. (*Guardando con intenzione verso Filosofo e Donna-Rame riapparsi da destra*) È un mondo impossibile questo, dove valgono solo i cosiddetti valori spirituali.
POLITICO - Non hai torto. Appena attacco a parlare di politica tutti mi voltano le spalle. Se faccio finta di pensarla come loro, si accorgono subito che cerco di cattivarmi. Senza il velo del corpo, ci leggono fino in fondo all'animo.
INNAMORATO - È proprio una sofferenza stare in questo mondo.
POLITICO - Mondo per filosofi e idealisti! (*In alto sul piano sopraelevato da destra Filosofo e Donna-Bruna escono a sinistra*) Buono per l'amore platonico! (*Ladro da sinistra con muso lungo*) Anche tu crucciato?
LADRO - Come non esserlo con quel maledetto filosofo? Non ne posso più di stare qui! (*Siede su un gradino*)
INNAMORATO - Nessuno laggiù si preoccupa di noi.
MERCANTE - (*Con amarezza*) Pieno di celibi il mondo! Ricordate un tempo? Famiglie prosperose, culle piene... Tutt'altra cosa.
POLITICO - Beh, c'è stata la guerra e ce n'è in atto in molte parti del mondo; la crisi economica è galoppante: economie disestate, supernumero di donne, e nessuno si sposa. Amicizia, amicizia, sempre amicizia, fra uomini e donne.
INNAMORATO - Sì, amicizia! Quanto all'amore quelli lì non sono insensibili! La sanno lunga! C'è una libertà di costumi riprovevole!... Se fossi io Sua Eccellenza farei una legge: «Chi non si sposa, niente. Per i trasgressori morte per sincope»... A meno che qualcuno, per motivi di ordine morale, non può sposarsi.
MERCANTE - Mica male il ragazzino per il babbo catarino terziario! Sei rimasto utopista anche nelle assurdità, figliuolo.
INNAMORATO - (*Sospirando*) Utopie! Ed intanto il tempo passa.
Da sinistra, in alto, Platinata. È di umore nero. Scende per la scalinata.
POLITICO - Ecco la fatalona! (*Con galanteria*) Come sta il mio tesoro?
PLATINATA - Non mi seccare! (*Siede a destra*)

INNAMORATO - Fosse così anche lei! (*Si alza, esce a sinistra*)
PLATINATA - (*Stizzita*) Eh, finiscila con quella scimmia! Và alla malora!
MERCANTE - Il tuo filosofo ti ha tradito?
PLATINATA - È un volubile. Ne cambia una al minuto. Tutto paroline dolci, tutto poesia... Un'altra che gli strizza l'occhio e ti lascia in asso!
POLITICO - Ti sta bene! Così impari che significa lasciare i porti sicuri su fragile barchetta.
MERCANTE - Silenzio! Ecco il Filosofo, solo.
Filosofo sul piano sopraelevato, da sinistra.
FILOSOFO - (*Scendendo, a Ladro*) Puoi andare. Sono stanco di tutte queste smorfiose!
LADRO - (*Felice*) Grazie! (*Svelto via per il piano sopraelevato, a sinistra*)
FILOSOFO - È terribilmente noiosa questa vita! (*Siede a sinistra*)
PLATINATA - (*Con sarcasmo*) Ma se sei nel tuo regno!
POLITICO - (*Con ironia*) Certo che chi vive spiritualmente...
MERCANTE - (*Sfottente*) In fondo è meglio non nascere. Tutto vanità, giuoco senza luci.
FILOSOFO - (*Sconfitto*) Basta!, vi prego... Non lo dirò più. Qui essere sapienti, si apprezza per quello che meno tu sospetti: per l'amore platonico. Tutte vogliono amore, amore, amore. Voglio nascere anche io. Non il corpo, ma esserne senza è un carcere per l'anima.
PLATINATA - Bene! Non sospettavo che anche tu soffrissi. Se ci incontriamo sulla terra, tu sarai il mio preferito. Gratis!
Entra da sinistra Innamorato cupo.
MERCANTE - Bisogna fare qualche cosa. Non mi piace fare l'uccellino in gabbia.
INNAMORATO - (*Con l'idea fissa*) Una rivoluzione contro gli uomini... contro gli asceti.
PLATINATA - Eh, smettila! Non mi pare l'ora che te ne vada!
INNAMORATO - Eh, quando!... Maledetto! Cosa ha guadagnato a prendere l'abito? Bella carità la sua: farmi soffrire! Colpa dei suoi genitori, deboli e ignoranti! Se lo mettono sotto aceto il maschietto!
Da destra dal piano sopraelevato Sua Eccellenza.
FILOSOFO - Silenzio! Né sorrisi, né saluti! *Tutti imbronciati.*
ECCellenza - (*Scende, aggrotta le ciglia.*) *A Mercante* Che c'è? (*Mercante non risponde*) Su, parla tu! (*A Innamorato che gli volta le spalle*) Dillo tu, che sei una persona seria. (*A Filosofo sdegnoso*) Ma insomma, perché così immusoniti?
FILOSOFO - C'è che qui manca la varietà e noi non vogliamo più starci!
ECCellenza - Calma! Calma! Dipende da quelli di laggiù, non da me. E poi, tu hai rinunciato a nascere. Tu, cos'hai che mi giri le spalle?
INNAMORATO - La castità è odiosa! È contro natura.
PLATINATA - E la paura di mio padre è abominevole!
ECCellenza - (*Noncurante*) E tu? (*A Mercante*)
MERCANTE - Rinunzio a diventare mercante di cannoni, pur di nascere subito.
POLITICO - Ella, Eccellenza, dovrebbe almeno consentire che ci mettissimo in contatto diretto con il mondo.
PLATINATA - A noi secca venire da Vostra

Eccellenza, per strappare qualche notizia dalle cose della terra.
INNAMORATO - (*Incalzando*) Noi dobbiamo sorvegliare le azioni dei nostri campioni e vederci chiaro una volta per sempre su questa faccenda.
FILOSOFO - Ne hanno tutto il diritto morale e naturale.
ECCELLENZA - Bravi! (*Categorico*) Andate nelle vostre stanze!
PLATINATA - No! Io debbo controllare di persona cosa fa mio padre.
ECCELLENZA - Ti basti che te ne dia io di tanto in tanto il resoconto.
INNAMORATO - La condotta di quel santone non mi convince. Egli bara.
Tutti si accostano decisi a Sua Eccellenza.
ECCELLENZA - Non mi soffocate! Fatevi indietro! (*Tirandosi fuori dal gruppo*) No e no!
PLATINATA - (*Risoluta*) Va bene! Suborneremo tutto l'al di qua.
POLITICO - Io arringherò contro Vostra Eccellenza il popolo delle anime. È ora di finirla con questa dittatura! Noi vogliamo democrazia!
FILOSOFO - Io corromperò tutte le anime femminili!
ECCELLENZA - Ah, no! Basta quello che c'è sulla terra.
INNAMORATO - Ed io...
ECCELLENZA - (*Adirato*) Basta! Basta!... Permetterò che attingiate direttamente notizie. Ma vi avverto che sarà peggio per voi. Andate, andate pure ad osservare. (*Infuriato esce a sinistra*)
POLITICO - (*Fregandosi le mani*) Su, allegri! Abbiamo ottenuto una grande vittoria. Avete visto? È bastato il timore della mia oratoria.
MERCANTE - Scusami: debbo parlare a Sua Eccellenza.
PLATINATA - Mi congratulo con te, Filosofo.
Politico contrariato
INNAMORATO - (*A Filosofo, sperandone l'approvazione*) A me pare che conoscendo quello che avviene sulla terra ci ritorneremo più preparati. Non è vero?
FILOSOFO - (*Evasivo*) Senza dubbio. (*Spia verso il piano sopraelevato*)
INNAMORATO - (*Offeso*) Parlo con te.
FILOSOFO - (*C.s.*) Parla, parla! Ti sento. *Appare in alto da destra Donna-bruna che fa cenno a Filosofo.*
PLATINATA - (*Gelosa*) Non andare!
FILOSOFO - Permettete? È il suo turno di amore. (*Raggiunge Donna-Bruna sul piano sopraelevato e scompare con essa a sinistra*)
INNAMORATO - Fa il moralista e poi...
PLATINATA - È un mascalzone!
POLITICO - (*Sperando di attrarre l'attenzione su di sé*) Sarebbe opportuno che ciascuno di noi gli mostrasse...
LADRO - (*Da sinistra, in alto. Scende infuriato per la scalinata*) Se non l'ammazzo io quel filosofo!... (*Accorgendosi di Platinata seduta immusonita a destra, si avvicina dietro la poltrona*) Ti porterò fra i pini.
INNAMORATO - Fa bene Filosofo! (*Siede sui gradini*)
POLITICO - (*A Mercante che rientra da sinistra*) Senti: sarebbe opportuno che...
MERCANTE - Per il momento no! Amici, dobbiamo gioire tutti del mio successo. Mi ha dato buone speranze.
POLITICO - Congratulazioni! Definiamo dunque il programma conclusivo? (*Siede con*

Mercante a sinistra. Parlottano fra di loro)
LADRO - (*C.s.*) Lungo la riva del fiume dove i pampini si specchiano nell'acqua, dove la musica del fiume si incontra con l'inno del vento fra le foglie, dove l'amore...
PLATINATA - (*Seccata*) Lo fanno gli imbecilli! Che barba!
MERCANTE - (*A Ladro*) Vieni! Non è il momento di pensare alle donne.
PLATINATA - Non andare! Rimani accanto a me! (*Ladro incerto*)
MERCANTE - (*A Politico*) Però, l'agenzia d'informazioni deve seguire indirizzo politico a me favorevole. Ehi, tu, vieni?
Ladro raggiunge Politico e Mercante.
PLATINATA - (*Indispettita*) Eh, smettetela di parlare di politica e di affari!
POLITICO - Nessuno ti trattiene. Se non ti va, vattene.
PLATINATA - No! Io sto qui!
MERCANTE - Non dare retta. Dunque, dicevo che l'agenzia deve avere un indirizzo politico a me favorevole. Io proporrei innanzi tutto una grande campagna pubblicitaria sul concetto di patria.
PLATINATA - (*Vendicativa*) Quale patria? Se tu nasci americano e lui russo? Tu cinese e lui spagnolo?
MERCANTE - (*Smontato*) Oh, non mi seccare!
PLATINATA - (*C.s.*) Sicuramente non vi capiterà di nascere nella stessa nazione.
POLITICO - Continua. Non dare retta.
MERCANTE - Dunque, dicevo di esaltare il concetto di...
PLATINATA - (*Ironica*) Patria.
MERCANTE - (*Smontato*) ...Mettere in rilievo che solo quelli che sono con me amano...
PLATINATA - (*C.s.*) La patria. Dillo pure. Ma se questi sono l'uno per un milione? Tua madre, tuo nonno e tuo zio garibaldino?
MERCANTE - (*Irritato*) Vuol dire che siamo soli ad amare la patria.
Innamorato si alza di scatto, sale velocemente i gradini, scompare a destra.
PLATINATA - (*C.s.*) E il resto?
MERCANTE - (*C.s.*) Tutti venduti allo straniero! Basta!
LADRO - (*Alzandosi*) Non mi convince: troppo complicato. La patria è una cosa e...
PLATINATA - (*C.s.*) Il furto un'altra cosa!
LADRO - (*Completando*) Gli affari un'altra cosa.
POLITICO - Ma sei proprio rozzo dell'arte. La tua dabbenaggine è inaudita.
LADRO - (*Chiarendo*) Io debbo fare il moralista. Perciò tutta questa intimità tra noi non ci sarà. Se avessi dovuto fare soltanto il grande burocrate senza impegni morali, allora...
POLITICO - Perché puoi tu arrivare dove vorresti, se non ci siamo noi al potere?
LADRO - (*Orgoglioso*) Ci arriverò con i miei meriti e con la mia virtù.
MERCANTE - (*Autoritario*) Tu devi seguire il mio partito!
LADRO - Ohè! Ognuno per la sua strada!
MERCANTE - (*Con ira*) Traditore e venduto allo straniero!
LADRO - (*Calmo*) Traditore? Di chi?
MERCANTE - Della patria.
LADRO - (*Riscaldandosi*) Oh, senti: con me non attacca.
PLATINATA - Bravo!
MERCANTE - Traditore! Traditore!
LADRO - Di chi? Di te? Non mi fare ridere!
MERCANTE - Traditore! Aborto morale!

LADRO - (*Infuriato*) Senti, fariseo, se continui... (*Si scaglia trattenuto da Politico*)
POLITICO - Basta! Basta! Ancora non siete in terra. (Allontana Ladro, facendolo sedere a destra)
PLATINATA - Siete peggio delle donne, se vi prende la febbre della politica e degli affari!
MERCANTE - (*Rude e infuriato*) Togliti dai piedi tu!
PLATINATA - Che educazione! Sei villano, come un arricchito di guerra. Le conosciamo le tue belle attività: le giunche cariche di fucili e munizioni per il nemico. Sapete? Non se ne salvò neppure uno. Tutti passati per le armi. Lui, il patito della patria, se ne stava al sicuro! Anzi stigmatizzò pubblicamente i traditori, che fornivano le armi al nemico. Mi fai schifo, porco e criminale!
MERCANTE - Vattene! Vattene, lupa!
PLATINATA - (*Sobbalzando*) Cosa ha detto?
POLITICO - (*Diplomatico*) Nulla, nulla. Và, vattene, ti prego.
PLATINATA - No, no. Io sto qui! Voglio sapere cosa ha detto quella testa di pollo spennato.
POLITICO - (*C.s.*) Ti prego, non dare importanza! Non sa quello che dice. Tu sei la più bella, la più fine, la più intelligente, la più virtuosa. Ti prego, vattene. Non mi piace che ti manchino di rispetto. Ti prego.
PLATINATA - (*Lusingata*) Solo per te lo faccio: perché altrimenti... (*Esce a destra dolcemente sospinta da Politico*)
Un momento di disagio: Ladro e Mercante si guardano in cagnesco o evitano di guardarsi.
POLITICO - (*Rientrando*) Cosa sono queste ombre fra di noi? Su! Fate la pace. Dimenticate. Ve lo chiedo in nome della nobilissima nostra arte. (*Mercante e Ladro fanno un po' i sostenuti, poi si sorridono*) Bene! Sempre uniti!
Tutti e tre a braccetto per la scalinata escono a destra.
INNAMORATO - (*Da sinistra, buio in viso. Passeggia su e giù furiosamente*) Farabutto!... Doppio farabutto! Fare il libertino e usare tutti gli accorgimenti. Canaglia!... Brutta canaglia. Ma quando sarò in terra, lo sporcificherò. Sleale!... Ipocrita! Bell'esempio di moralità!... Se non debbo nascere, perché per lui... eh, va bene! Ma che quel sudicione venga meno ai suoi obblighi morali e sia cauto, questa è slealtà insopportabile... Fariseo!... Bacchettoni!... Canaglia!
Da destra Platinata ridendo.
PLATINATA - (*Stupefatta*) Dici a me?
INNAMORATO - (*La guarda, fa un gesto come per dire «non mi seccare», siede a destra*)
PLATINATA - (*Siede a sinistra, riprende a ridere*) Lo sai?... Lo vuoi sapere?... Lo vuoi sapere?... Gioietta, lo vuoi sapere?
INNAMORATO - (*Seccato*) No!
PLATINATA - Lo vuoi sapere un pochino, pochino?
INNAMORATO - (*C.s.*) No! Non lo voglio sapere.
PLATINATA - Lo sai?... Lo vuoi sapere?
INNAMORATO - (*Arrabbiato*) No! No!
PLATINATA - (*Con simulata indifferenza*) Non te lo dico, purché non ti arrabbi... (*Insinuante*) Lo vuoi sapere? Un pochino, pochino?
INNAMORATO - (*Infastidito*) Parla! Dillo!
PLATINATA - (*Con innocenza*) Sai, così...

per caso... ho visto... mi pare, la tua... con uno in divisa, mai vista, forse militare... di nazionalità... Chi lo sa? Oh, nulla di male. Cose innocenti... E poi gli stranieri mica sono come gli indigeni che subito si riscalda-no!... Sono freddi... dei buoni compagni. Educatissimi. Mai una mano addosso.

INNAMORATO - (*Visibilmente geloso*) Sciocchezze, sciocchezze. Sei una mala lingua.

PLATINATA - Hai ragione: sono una mala lingua, ma sento odore di lana bruciata.

INNAMORATO - (*Alterato*) Cosa intendi dire?

PLATINATA - (*Candida*) Uh, come sei nervoso! Ti sei forse offeso? Con gli uomini non si sa mai come comportarsi.

INNAMORATO - Ti proibisco di immischiarti negli affari miei. Non mi seccare con le tue moine: non ti voglio!

PLATINATA - Che maniere!... Ti sta bene: non sai fare con le donne.

MERCANTE - (*Da sinistra*) Che sciagura! Che sciagura!

PLATINATA - Che c'è? Cosa accade di nuovo? (*Si alza*)

MERCANTE - Che sciagura! Che sciagura!

PLATINATA - (*Nervosa*) Ma si può sapere?

MERCANTE - (*Si ferma, la guarda, scuotendo la testa*) Che disastro! Che sventura!

PLATINATA - (*Esasperata*) Ma insomma: cos'è accaduto?

Mercante la scansa e va presso Innamorato.

MERCANTE - (*Affranto*) Oh, fratello mio: si sposa! Si sposa! Lo capisci? Si è maritata!

INNAMORATO - (*Allarmato*) Chi? Chi si è maritata?

MERCANTE - (*Tragico*) Mia moglie... La tua... fidanzata!

Platinata a stento trattiene le risa.

PLATINATA - (*Sgomenta*) Ih!... Sono già sposati? Sposati... sposati?

MERCANTE - (*Agitato*) Non so... Non ti so dire... Non ho avuto la forza di assistere alla prima luna di miele. (*Esce piagnucolando a destra*)

INNAMORATO - (*Si alza di scatto con ira*) Donna infame! Mi vendicherò! Perfida e sleale! Tutte uguali sono. Ti aspetterò... o rinascereemo insieme o rinunzierò. Sgualdrina!

Oh, ma non me ne farò scappare una sola!

PLATINATA - (*Ironica*) Temo che ti scapperanno tutte. La sa lunga il signorino terzario catarino.

INNAMORATO - (*Furibondo*) Non mi nominare quell'impostore o ti scanno!

PLATINATA - (*Scostandosi*) Che brutti modi di vivo hai! Non ti voglio più!

INNAMORATO - Ma chi ti guarda? Pensa piuttosto ad tuo saltimbanco!

LADRO - (*In alto a destra*) Vittoria! Vittoria! Il salsicciaio si è sposato (*Innamorato si chiude in cupo dolore. Scendendo con le mani in tasca*) Ne ha cambiate parecchie di fidanzate, ma finalmente...

PLATINATA - (*Calando il tono*) Bene! Congratulazioni. Questi sì che sono veri padri! Sono proprio contenta. Certo, nascere in una famiglia agiata e da padre certo è invidiabile. Molto invidiabile!

LADRO - (*Espansivo*) Ti auguro che il tuo artista si decida una buona volta.

PLATINATA - A ripensarci, è meglio che non si decida. In casa ci sono già sei figli. Chi sa che vita di stenti! E poi (*guardando con simpatia Innamorato*) preferisco stare qui.

POLITICO - (*Da sinistra compunto*) Vi annunzio che mio padre il calzolaio non è più.



PLATINATA - (*Comprensiva*) Condoglianze. Sincere condoglianze.

LADRO - (*C.s.*) Com'è accaduto?

POLITICO - (*Cambiando improvvisamente umore e quasi piangendo per la gioia*) Che condoglianze! Non mi sembra vero. Era un incubo. Bastava un nonnulla, per sacrificarmi per una vita intera.

PLATINATA - Di tutto cuore per lo scampato pericolo.

LADRO - (*Stringendogli con effusione le mani*) Ad una migliore sorte.

Da destra trionfante Mercante.

MERCANTE - (*Battendo sulla spalla ad Innamorato*) Buone nuove per te.

INNAMORATO - (*Incredulo*) Per me?

MERCANTE - Sì, per te. Stai per nascere.

INNAMORATO - (*Balza in piedi in preda all'emozione; piangente*) (Sto per nascere! Avevo sentito? Sto per nascere!... Sto per nascere!

PLATINATA - (*Stringendogli con effusione le mani*) Sono proprio felice. Veramente felice.

LADRO - (*C.s.*) Anch'io!

POLITICO - Tutte in una volta le belle notizie. Le mie congratulazioni.

INNAMORATO - (*Con speranza*) Ha lasciato l'abito, la regola?

MERCANTE - No!... No!...
INNAMORATO - (*Un po' deluso*) E allora?... Qualche disavventura?

MERCANTE - No, neanche. È troppo prudente.

PLATINATA - (*Vivamente interessata*) Ed allora come?

LADRO - (*Incalzando*) Come?

MERCANTE - Una signora, ricca, della migliore società, morigerata, desiderava un figlio. D'accordo con il marito ha deciso di ricorrere...

LADRO - (*Sorridendo malizioso*) Al terzario catarino, si intende.

MERCANTE - Fa silenzio sciocco!... di ricorrere alla scienza.

LADRO - (*Stupefatto*) Alla scienza?

MERCANTE - Sì! Proprio alla scienza. (*Silabando*) Fecondazione artificiale! (*Innamorato abbassa il capo. Siede umiliato a sinistra. Platinata stenta a trattenere le risa. Politico pensoso si liscia il mento*) Nuovo ritrovato della scienza moderna per le mogli pudiche.

LADRO - (*C.s.*) Ma che c'entra quello?

MERCANTE - C'entra. La signora è fervi-

da religiosa, e senza di lui... tu mi capisci. (*Ladro fa cenno di no*). Insomma, senza di lui... (*Ladro c.s.*) Ma sei proprio ignorante!

Cosa devi fare nella vita?

LADRO - (*Candido*) Il moralista, perché?

MERCANTE - (*A Innamorato*) Dunque sei contento finalmente?

INNAMORATO - (*Alzandosi vergognoso ed umiliato*) Figlio spurio... di catarino terzario... Senza amore... per fecondazione artificiale... (*Piangendo concitatamente*) Sono proprio disgraziato! (*Scappa via a sinistra*)

ATTO TERZO

Di fronte un portico, da cui sporge verso l'esterno su un piano, sopraelevato rispetto a quello del portico, una specola rotonda. A questa si accede per due scalini, mentre al portico dal piano della scena per tre ampi gradini. Sfondo cielo stellato e ramoscelli di mandarino in fiore. Il portico è sorretto da colonne, come del pari la specola. I gradini sono di colore nero lucido: il piano della specola e del portico di colore bianco lucido. Le colonne del portico sono di colore verde tenero, quelle della specola di colore rosa marmoreo. Per tutta la luce del palcoscenico un tappeto di colore granato. Pareti laterali e tendaggio bianco con aperture di ingresso a tendaggio incrociato. Una panchetta bianca a sinistra ed una a destra. Una luce dorata spiove dall'alto sulla specola. Un pulviscolo luminoso di tinta verde, dall'interno, dà rilievo alle due aperture laterali. Il resto deve essere illuminato a striscio, in modo che la luce scivoli sul colore delle cose senza alzarsi o disperdersi.

Da destra in punta di piedi Innamorata. Va con circospezione alla specola, spia giù verso l'esterno come se seguisse qualche cosa in movimento. Da sinistra Platinata con circospezione. Si accosta con passi furtivi alla specola. Si accorge di Innamorata, si nasconde dietro una colonna del portico, a sinistra. Innamorata scende penserosa, siede sulla panchetta a destra, mentre Platinata va alla specola e spia giù.

INNAMORATA - (*Pensosa*) Quel bambino, del quale mio marito diceva scherzosamente

di essere geloso, era dunque lui!
PLATINATA - (*Scendendo trionfante*) Bravo! È come lo volevo io. (*Venendo in avanti*) Audace, spregiudicato con le donne: tutto suo padre! (*Rabbiuandosi*) Ma io sono abbinata ad un pusillanimo.
INNAMORATA - (*Malinconica*) Anche tu brami nascere?
PLATINATA - (*Crucchiata*) Sono tanti anni che aspetto.
INNAMORATA - Cattivo padre?
PLATINATA - (*C.s.*) Male opposto: campione di parti trigemini per mia disgrazia.
INNAMORATA - Meglio non avere fretta. Il mio fu troppo focoso ed eccomi infelice. Lui bambino ed io già donna: non potevamo riconoscerci. (*Crucchiata*) Ora lui...
PLATINATA - (*Contrariata*) Sei gelosa?
INNAMORATA - (*Confidandosi*) Soffro nel vederlo così frivolo.
PLATINATA - Io no! Mi piace che sia così!
INNAMORATA - (*Risentita*) Cosa c'entri tu?
PLATINATA - (*Con franchezza*) Mi piace. Mi butterei fra le sue braccia, anche se fosse vecchio.
INNAMORATA - (*Alzandosi di scatto: ostile*) Appartiene a me. Non ti mettere grilli in testa. Te l'ho già detto! Egli ama me, solo me. Sappilo bene! Diciotto anni di differenza stanno bene tra un uomo e una donna. Io sarò sua moglie. Io, soltanto io. Ci amiamo e nulla può dividerci. È bene che tu lo intenda per ora e per l'avvenire. Io sarò sua moglie.
PLATINATA - (*Vivamente*) Tu non ne hai diritto. Sei stata egoista qui e giù. (*Pungente*) Conosciamo le tue belle imprese, le conosciamo. Bella moglie saresti!
INNAMORATA - (*Sprezzante*) Egli non può sposare un tipo come te. Tu sei donna di capriccio, non di casa.
PLATINATA - (*A tono*) Tu sei donna di moralità borghese. Io, io ho il diritto; io che sono pura da tanto tempo; che gli sono stata vicina, mentre tu... batti marciapiede borghese...
INNAMORATA - (*Tremante per la collera*) A me? A me batti marciapiede borghese? (*Lancia uno strillo*) Aiuto! Accorrete! Mi sento male!
ECCELLENZA - (*Da destra sul portico*) Che succede?... Ho capito: gelosia. (*Come un vigile*) Sgombriamo, sgombriamo! Passeggiare! Passeggiare! (*Platinata con uno scatto raggiunge la specola, si ferma a guardare Innamorata con aria di sfida. Innamorata piangente esce a sinistra. A Platinata*) Qui non voglio scenate di gelosia. Voi due mi date molestia più che tutti gli altri. Non vedo l'ora che sloggiate di qui.
PLATINATA - Eh, quando! Non ne posso più! Che proprio io debba rimanere qui, senza marito?... Ecco, guardi lì il mio signor padre. Nulla, proprio nulla. Va a pescare. Se fossi io uomo, non farei soffrire quelli che qui aspettano.
ECCELLENZA - (*Con circospezione*) Ti confido una cosa, ma, silenzio!... Tu nascerai!
PLATINATA - (*Illuminandosi*) Quando?
ECCELLENZA - Questo non posso dirtelo... Ciao! (*Strizza l'occhio, esce a sinistra*)
PLATINATA - (*Felice guarda giù, poi scendendo compiaciuta*) Canaglietta simpatico. Neppure una se ne lascia scappare. Eppure non sembrava. Mi piace così! (*Da sinistra Mercante, fa un richiamo*) Canaglietta sim-

patico! (*Avviandosi per uscire a destra*)
MERCANTE - (*Incerto*) L'ha detto a me? (*Fa un richiamo, Platinata risponde con un sorriso di commiserazione ed esce*) Ma! Vacca a capire con le donne.
Da sinistra Innamorata, spia intorno, va leggera alla specola, si mette ad osservare. Da segni di nervosa gelosia. Il Mercante guarda con curiosità; poi riconoscendola, emette una esclamazione di gioiosa meraviglia: «È lei!».
Si avvicina alla specola.
INNAMORATA - (*Fra di sé*) Perfido! Sleale!... E diceva di amarmi... Mi fa schifo quanto è volubile!... (*Con disgusto*) E poi con tutte!... Che brutta quella! Tutti mascalzoni!... E noi povere donne crediamo, ci sacrificiamo... (*Guardando*) Oh, non ne posso più! (*Scoppia in singhiozzi*)
MERCANTE - (*Fuori di sé*) Basta! Finiscila di fare la commedia!
INNAMORATA - (*Guardandolo fra le lacrime*) Chi sei tu?
MERCANTE - (*Salendo sulla specola*) Tuo marito.
INNAMORATA - (*C.s.*) Quale?
MERCANTE - (*Smontato non sa cosa dire. Con voce scolorita*) Finiscila di fare la commedia... (*Riprendendo decisione*) Non voglio!
INNAMORATA - (*C.s.*) Cosa non vuoi?
MERCANTE - Mi dà sui nervi vederti guardare cosa fa quel bellimbusto.
INNAMORATA - (*Risentita*) Ohè! Io guardo chi mi pare e piace.
MERCANTE - (*Autoritario*) Io te lo proibisco!
INNAMORATA - (*C.s.*) Proibisci? Chi sei tu?
MERCANTE - Il Mercante di cannoni. Sono stato un tuo marito. Mi riconosci?
INNAMORATA - (*Indifferente*) Se dovessi ricordare tutti i miei mariti...
MERCANTE - Io sono un potente e, fino a quando sei a me vicina, mi devi fedeltà. Anzi d'ora in poi non ti permetterò più di guardare giù.
INNAMORATA - Io guarderò! Tu non hai alcun diritto su di me!
MERCANTE - (*Minaccioso*) Non guardare!
INNAMORATA - Ma è assurdo che io debba avere paura della tua gelosia e debba esserti fedele proprio qui.
MERCANTE - (*Allibito*) Cosa? Forse che... No, non è vero! Tu menti, per farmi dispetto. Non è vero che menti?
INNAMORATA - Forse è meglio che tu creda così... Me ne dispiace. Perdonami (*Sveltamente, per il portico, via a destra*)
MERCANTE - (*A sé*) Perdonare! Come se si potesse dimenticare! (*Con ira!*) Non voglio più sentirne parlare in terra di donne. Non dovrebbero mai avere un corpo!
Da sinistra Filosofo.
FILOSOFO - Ancora di tua moglie? Dài troppa importanza.
MERCANTE - Parli così perché non sospetti cosa mi ha detto.
FILOSOFO - Cosa ti ha detto?
MERCANTE - (*Indeciso se dire*) Che non si è comportata bene come moglie.
FILOSOFO - (*Gesto di superiorità*) Poca cosa.
MERCANTE - Come poca cosa?
FILOSOFO - (*C.s.*) Acqua passata.
MERCANTE - Ma io non sapevo.
FILOSOFO - Ed ora che sai?
MERCANTE - È diverso.
FILOSOFO - Non credo.

MERCANTE - Ma se tu venissi a sapere che tua moglie?...
FILOSOFO - Io non darei importanza.
MERCANTE - E se te lo dicesse lei stessa?
FILOSOFO - Ci riderei sopra.
MERCANTE - Ma tu sei inumano!
FILOSOFO - (*Come per condurlo alla ragione*) Che importanza può avere la fedeltà di una donna? Nessuna. Che lei sia o no fedele, è per te un fatto estraneo alla volontà, un accidente cui tu non collabirai, almeno suppongo. Se una donna è fedele, lo è perché a lei piace essere tale; come, se non lo è, avviene per lo stesso motivo. Non sarebbe dunque sciocco che io mi addolorassi o gioissi per una cosa che a mia moglie fa piacere, indipendentemente dalla mia volontà? In ultima analisi è sempre lei che dirige il gioco. Ti sembra pertanto logico che io debba stare al suo gioco, come un cagnolino al guinzaglio?
MERCANTE - (*Perplesso*) Ma gli altri? La società?
FILOSOFO - Ombre. A me importa vivere secondo i miei sentimenti, non secondo quelli della società.
MERCANTE - Secondo la tua filosofia, allora io non dovrei dispiacermi. Perché addirittura non mi consigli di fare capitomboli per la gioia?
FILOSOFO - Ti piace farli?
MERCANTE - Neanche per sogno.
FILOSOFO - Ed allora non li fare. Ma devi riconoscere anche a tua moglie il diritto di agire secondo il suo talento. Vedi, ogni ritenzione di sentimenti è un veleno per la psiche, una violenza alla natura. Vorresti che tua moglie soffrisse, che facesse violenza alla sua natura?
MERCANTE - (*Con intenzione*) Se a me viene in mente di ammazzare una persona, secondo la tua filosofia, debbo ammazzarla?
FILOSOFO - Certo, per la pace del tuo spirito.
MERCANTE - Ma la società, il processo, i rimorsi?
FILOSOFO - Nessuna importanza. Tu hai compiuto il tuo atto: questo conta. Quello che ne scaturisce appartiene ad un altro ordine di idee. E poi colui che è processato, in linea di massima, non si pente mai del suo atto. Per paura della punizione dice di essersi pentito o s'induce a credere di essere pentito. Ma se intravede la possibilità di farla franca, nega, nega decisamente. E giustamente perché un uomo libero non vuole che gli altri interferiscano per limitarlo nella libertà di essere felice di avere ammazzato e di godere di non pagare la pena dell'aver ammazzato.
MERCANTE - Ed allora se non ammazzo per paura di essere processato, in linea di massima, sono ipocrita; agisco contro il mio sentimento che vorrebbe il delitto?
FILOSOFO - Certamente. In te non potrebbe mai esserci catarsi, se non c'è stata la catarsi dell'atto concreto.
MERCANTE - E tu perché non ammazzi?
FILOSOFO - Perché non mi piace.
MERCANTE - Perché criticavi i nostri progetti per quando saremmo ritornati sulla terra?
FILOSOFO - Perché ognuno crede esatto solo quello che fa lui; sbagliatissimo quello che fanno gli altri.
MERCANTE - Ma allora anch'io, senza saperlo, sono stato sempre e sono filosofo... Ma c'è una cosa che debbo dirti: vedi, a me dispiace che mia moglie si sia comportata male, non per gli altri, ma per me stesso.

FILOSOFO - E allora fai male a non dispiacerti.

MERCANTE - Ma non c'è una certa incoerenza tra quello che dici ora e quello che hai detto prima?

FILOSOFO - La trovi?

MERCANTE - Certo. La trovo.

FILOSOFO - Se per te c'è, non ha importanza che io mi affatichi a dimostrarti il contrario. Ciao! (*Esce a destra, lasciando di stucco Mercante*)

POLITICO - (*Da sinistra, scuro in viso*)

MERCANTE - (*Con speranza*) Anche tua moglie?

POLITICO - No: mio figlio, quel degenerato.

MERCANTE - Cosa ha fatto?

POLITICO - Ha sposato la figlia del mio più accanito avversario politico.

MERCANTE - Ha fatto bene!

POLITICO - Cosa? Un figlio che ha il coraggio di baciare la figlia del mio nemico davanti al mio ritratto, chiedendomi volta per volta scusa, tu dici che ha fatto bene?

MERCANTE - Certo. Se sentiva di farlo, perché non doveva?

POLITICO - Perché allora mi hai asfissiato con il lamentarti di tuo figlio che è troppo onesto, che sta rovinando quello che tu hai costruito se, in base a questo tuo assurdo modo di pensare, agendo secondo il suo sentimento, agisce bene?

MERCANTE - Perché non agisce secondo il mio sentimento. Per questo lo disapprovo e sono infuriato con lui.

POLITICO - (*Riscaldandosi*) Tu puoi essere adirato con tuo figlio ed io non posso con il mio?

MERCANTE - Chi l'ha detto? Io, no! Tu puoi essere adirato con tuo figlio, ma per me tuo figlio ha fatto bene a sposare quella fanciulla, dato che sentiva di farlo.

POLITICO - E per me tuo figlio fa bene ad essere onesto, dato che gli piace.

MERCANTE - No! Questo non lo devi dire!

POLITICO - Perché?

MERCANTE - Perché a me non piace!

POLITICO - A me invece piace dirlo.

MERCANTE - (*Scattando*) No! Questo, no!

POLITICO - Oh, bella! Se mi piace, perché non devo dirlo?

MERCANTE - Perché non mi piace che tu dica che ti piace che mio figlio agisce bene.

POLITICO - Mi pare che tu non ragioni più.

MERCANTE - Non ha importanza.

POLITICO - Ma sei diventato pazzo?

MERCANTE - (*Dignitoso*) No: filosofo! (*Da sinistra Filosofo con Donna-bruna e con Donna-rame sottobraccio*) Ecco il mio maestro!

POLITICO - Tu me l'hai rovinato!

FILOSOFO - Chi?

POLITICO - Lui! Non ragiona più. Sei un essere abominevole!

DONNA-BRUNA - (*Appoggiando mollemente il capo sul petto di Filosofo*) Non è vero che è abominevole. Anzi... Non è vero?

(*A Donna-Rame*)

DONNA-RAME - (*Appoggiando il capo sul petto di Filosofo*) È così caro. Un tesoro!

DONNA-BRUNA - Tu e lui (*accenna a Mercante*) siete abominevoli: parlate sempre di politica e di affari!

POLITICO - E tu... lei cosa sareste, che fate sempre all'amore?

DONNA-BRUNA - Io... lei. È così chiaro. Non è vero? (*A Mercante che testimonia con cenno di assenso, sotto lo sguardo severo del*

Politico)

POLITICO - (*A Mercante*) Vergognati! Non hai un briciolo di personalità! (*Sdegnato esce a destra*)

MERCANTE - (*Rammaricato*) Hai visto che guaio mi hai combinato?... Il mio migliore amico... E tutto per colpa della tua filosofia.

FILOSOFO - Ripudiala!

MERCANTE - (*Seccato*) Tipi come te non dovrebbero circolare. Eh, quando te ne vai? (*Esce a destra*).

Scena idillica fra Filosofo e le due donne, con le quali si è seduto sulla panchetta, a sinistra.

INNAMORATA - (*Da sinistra, per il portico, seguita da Generale*) Generale, siete un adulatore. Un pericoloso nemico. (*Scendono. Si accostano alla panchetta a destra*)

GENERALE - Voi la più bella battaglia da vincere. (*Seggono sulla panchetta*)

PLATINATA - (*Da destra, infastidita della corte dell'Imbecille*) E se ne vada! Non capisce che non mi va, signor...? Mi aiuti.

Signor...?

IMBECILLE - L'imbecille.

PLATINATA - Giusto!

IMBECILLE - Perché? Non sono elegante?

PLATINATA - Lei è veramente un imbecille. Anzi è l'imbecille tipo! (*Sale sulla specola. Imbecille si accinge a seguirla*) Non salga!

Stia lì! (*Si pone in osservazione*)

IMBECILLE - Come vuole. (*Siede sui gradini*)

INNAMORATA - (*Accorgendosi di Platinata sulla specola*) Aspetti: voglio dare una lezione a quella lì.

GENERALE - (*Trattenendola*) Compostezza. Lasci andare. La rosa non può essere gelosa della stoppia disseccata. Non mi privi del suo profumo. (*Innamorata compiaciuta siede*)

SEGRETARIO - (*Voce fuori scena*) Signor Filosofo, al telefono.

FILOSOFO - (*Rabbuiandosi*) La solita evocazione. Che scocciatura queste spiritiste!

DONNA-BRUNA - (*Gelosa*) Chi è che ti chiama?

FILOSOFO - (*Seccato*) La solita zitellona inglese. Anche con lei mi tocca fare amore platonico. E come pretende parole dolci! Sir Arcimbald mi chiama ed esige che io stia nella sua camera da letto, mentre lei si spoglia al buio.

DONNA-RAME - (*Gelosa*) È piacente?

FILOSOFO - Ma che! Una specie di uomo vestita da donna! Una tavola piallata! (*Esce a sinistra*)

DONNA-BRUNA - Ma così quel povero filosofo si ammala!

Innamorata nervosa si alza, seguita da Generale; si avvicina alla panchetta di sinistra, si gira a guardare Platinata.

DONNA-RAME - È troppo arrendevole. Io andrei, ma non risponderei alle domande. Quanto poi a quella pretesa di assistere al rito della svestizione, gliel darei sul groppone le paroline dolci. Ma guarda che pretese queste puritane! È proprio vero che non si può avere un po' di pace neanche qui!

INNAMORATA - Farei a meno di questa pace! Se lui evocasse il mio spirito, ne sarei felice. Ma quel traditore, neanche a questo pensa.

Platinata emette un grido di gioia. Scende commossa e raggianti.

DONNA-RAME - (*Alzandosi*) Che c'è?

DONNA-BRUNA - (*Idem*) Cos'è successo?

INNAMORATA - (*Preoccupata*) Cosa hai visto?

GENERALE - Dite presto! Non fate stare in curiosità le signore!

IMBECILLE - (*Avvicinandosi*) Non fate rissa.

PLATINATA - (*Commossa*) Mio padre... ha scoperto... è venuto a sapere... che sua... moglie...

DONNA-RAME - E sei contenta? Dovresti vergognarti!

PLATINATA - Vergognarmi? Ma non capisci che per me è la fortuna?

DONNA-BRUNA - Ma questa è pazza e degenera.

IMBECILLE - Cosa significa degenerare? Cosa significa?

PLATINATA - (*Con gli occhi umidi di gioia*) Si sono divisi per incompatibilità artistiche. Ebbene: la moglie ha dato alla luce altri tre bambini. Lo capite? Lo capite? Non è lui il campione di parti trigemini: è il ballerino. Non è lui. Non è lui.

DONNA-BRUNA - Bene! Magnifico!

GENERALE - (*Baciando la mano a Platinata*) Congratulazioni, signorina. Rallegramenti. Auguri a nome delle forze armate.

DONNA-RAME - (*Abbracciandola*) Come una sorella. Allegria! Allegria!

Innamorata si tiene in disparte.

IMBECILLE - Non capisco il perché, comunque mi congratulo anche io.

PLATINATA - (*Ridendo felice*) Ha perso del tempo però! Poteva dividersi prima, mio padre.

GENERALE - A staffetta che arriva aprite le porte!

PLATINATA - (*C.s.*) E lui si era sacrificato...

SEGRETARIO - (*Voce fuori scena*) Signorina Platinata, al telefono.

PLATINATA - Addio, addio! (*Scappa a sinistra*)

Tutti, meno Imbecille, che non ha capito ed Innamorata nervosissima le gridano dietro: «Auguri»... «Buona fortuna».

IMBECILLE - (*Ansioso*) Dove va? Quando ritornerà? (*Innamorata nervosa sale sulla specola, si pone in osservazione. Generale con Donna-rame e con Donna-bruna siedono sulla panchetta a sinistra*) ... Scusate se mi ritiro. (*Esce impacciato a destra*)

POLITICO - (*Con Mercante da destra*) Hai visto quante bestialità mi hanno combinato i colleghi di partito? Sono delle autentiche mezze figure! Ma appena riprenderò in mano le redini del partito... vedrai... vedrai! Tu sempre ai patti?

MERCANTE - Certo! Fra gentiluomini... Ecco il Generale. Possiamo concretare meglio.

GENERALE - Dite di me?

POLITICO - Sì: sai per quell'affare. (*Strizzando l'occhio*)

GENERALE - (*Lasciando in asso Donna-rame e Donna-bruna, si avvicina*) Intesi! Immancabilmente. Però vorrei dirvi una cosa in segreto. (*Si appartano*)

DONNA-BRUNA - (*Alzandosi offesa*) Come sono scortesie: parlottano tra di loro, come se non ci fossimo.

DONNA-RAME - (*Alzandosi sdegnosa*) Non guardare. Li avremo ai nostri piedi. Quei tipi laggiù si affannano ad accumulare denaro per spenderlo tutto per noi. Scemi! Andiamo. (*Esce a sinistra con Donna-bruna*)

INNAMORATA - (*Scende dalla specola. Si ferma pensierosa. Si accorge dei tre che parlottano fra di loro. Fa un fischio di richiamo*)

POLITICO - (*Sobbalzando*) Di già? (*Accor-*

gendosi della provenienza del fischio si ras-serena) Mi hai fatto prendere una paura! ... All'istante m'era parso di essere in terra. INNAMORATA - Dite! Venticinque anni di differenza tra un uomo e una donna sono molti?

POLITICO - Certo. Molti.

INNAMORATA - (Non vinta) Ma per una ragazza un uomo di 40 anni è più interessante di uno di venticinque.

MERCANTE - Specialmente se ha un buon portafoglio. Non è vero?

INNAMORATA - Prosaico! Dica lei, generale.

GENERALE - Certo per una di venti anni un uomo di quarantacinque non lo è tanto, tranne che non si tratti di un militare.

INNAMORATA - E chi lo dice?... E poi lui, senza essere militare, si manterrà snello, fresco, agile, giovanile. Sì, possiamo sposarci. Sarà mia cura non sciuparlo.

Mercante nervoso guarda ora Generale, ora Politico, dicendo con disprezzo «tiragonnella».

POLITICO - Se ti aspetta.

INNAMORATA - Mi aspetterà.

Mercante con le mani dietro la schiena si mette a passeggiare, guardando con disprezzo di tanto in tanto Generale e Politico.

GENERALE - E se non aspetta? Sa, se fosse sotto le armi alle mie dipendenze lo costringerei. Ma... Io qui e lui giù...

INNAMORATA - (Con decisione) Farò la sua segretaria, la sua dattilografa... Anzi farò la sua segretaria. Nessuno gli dirà con insinuazione: «Tua moglie è giovane», ma con invidia «Che bella e giovane segretaria hai!». Da sinistra Sua Eccellenza nervoso, seguito da Segretario.

SEGRETARIO - Mi ascolti, Eccellenza. Non giudichi prima di...

ECCELLENZA - (Irritato) Ho detto basta! Togliti dal mio cospetto, sciagurato. Non voglio più vederti! Mai più!

SEGRETARIO - Ma io non immaginavo...

ECCELLENZA - Non immaginavi? Te lo avevo ripetuto mille volte: «Guarda che degli onesti, degli uomini di carità e di fede non devi avere alcuna pietà». Ti avevo avvertito... ti avevo avvertito che...

SEGRETARIO - Mi hanno commosso: aspettavano da tanto tempo!

ECCELLENZA - Ma non capisci, idiota, che le tue giustificazioni mi irritano di più?

SEGRETARIO - Ma che colpa ho io se, tutto ad un tratto, si sono messi in servizio attivo quelli che credevamo in pensione per limiti di età? L'ho inventato forse io l'atomico-procreator? Sono stato io a consigliare ai vecchi di berlo? Come era possibile rispondere a tante richieste di lattanti?

ECCELLENZA - Imbecille! Ti avevo forse dato qualche volta il permesso di mandare nel mondo degli onesti e dei moralisti convinti?

SEGRETARIO - Ma potevo a dei genitori vecchi assegnare come figli dei manigoldi? Gli avrebbero amareggiato gli ultimi anni di vita! Altro che gioia! Un po' di cuore ci vuole!

ECCELLENZA - Non si ragiona con il cuore, quando ne vanno di mezzo i miei interessi.

SEGRETARIO - Lei deve mettersi anche nei miei panni. Sono io che sento e raccolgo le confidenze dolorose di quelli che qui arrivano. Si fa presto a ragionare con il cervello, come lei. Ma io soffro con loro. Io ce l'ho ancora, il cuore.

ECCELLENZA - Sei al mio servizio per ese-

quire ordini, non per fare lo svenevole dietro alle storielle umane. Devi chiodarti in testa che per me i puri sono dei poveri di spirito, che fanno tutto con rettitudine.

SEGRETARIO - E non è un merito?

ECCELLENZA - Un merito? Ma sei proprio ottuso! Perciò, secondo te, uno che è tutto scrupoli prima di intraprendere una professione, per timore di non esserne degno e competente, è da ammirare? Sì, ora cambiamo il corso delle cose e facciamo il regno dell'ordine, della pace e dell'amore! La gente cresce, va a conquistare e popolare altri pianeti... e questo mi resta con le fantasticherie dell'età di Saturno! Dove le troviamo tante anime da ficcare dentro una trentina di etti di carne? Dove le troviamo, rispondi! Io ho bisogno di anime spregiudicate, di gente che per vivere sfasci, distrugga, pur di far soldi e soldi, comunque sia. Altro che Arcadia, come mi vorrebbero ridurre il mondo queste pesti del genere umano!

SEGRETARIO - Ma gli onesti non hanno anche loro il diritto di nascere?

ECCELLENZA - Diritto? Nessun diritto! Debbono rimanere sempre qui! Hai capito? Hai capito?

SEGRETARIO - Le chiedo scusa. Non si arrabbi. Non lo farò più. Mi perdoni per questa volta.

ECCELLENZA - Per questa volta? E le altre volte? Sei la mia rovina. La mia rovina!

MERCANTE - (Fermatosi di colpo) Rovina? (Avvicinandosi con interesse) Ha detto rovina?

ECCELLENZA - Rovina! Rovina! Per colpa di questo criminale che a mia insaputa ha fatto nascere a centinaia di migliaia anime candide ed oneste.

MERCANTE - (A Generale e Politico, che per tutto questo tempo sono stati a fare i galanti con Innamorata) Amici, venite. C'è qualcosa che ci interessa. Sua Eccellenza parla di rovina.

ECCELLENZA - Rovina? Disastro! Nel mondo non si parla altro che di fraternità, di pace, di cordialità, di affettuosità, perfino nei rapporti privati. Se non ci fossero certi miei amici che qualche guerretta me la tengono viva, sarei sull'orlo del fallimento.

MERCANTE - (Con un brivido) Che brutta parola!

GENERALE - Fallimento di che, Eccellenza?

ECCELLENZA - Dell'al di qua!

GENERALE - Dell'al di qua?

ECCELLENZA - Sì, dell'al di qua. La mortalità è diminuita, le nascite sono aumentate in maniera preoccupante. (Innamorata corre sulla specola ad osservare) È desolante, nauseante come nel mondo siano diventati così attaccati alla vita. Tutti sono presi dalla sconcia mania di amarsi, sposandosi o no e mettere al mondo figli. Non c'è più pareggio fra le nascite di anime e le entrate. I magazzini di riserva, pieni zeppi fino a poco tempo fa, sono quasi vuoti. Sono costretto a fermare le nascite altrimenti debbo chiudere bottega.

MERCANTE - (Preoccupato) C'è pericolo di non nascere? Almeno faccia nascere noi soli... poi...

ECCELLENZA - (Fa un segno di fastidio) ...Voi mi conoscete: cordiale, comprensivo, ma c'è un limite. A parte le difficoltà di natura commerciale, createmi da questo criminale della pace, io non posso assolutamente tollerare questo volgarissimo modo di inten-

dere la vita da parte dei vivi. Il mondo è una parentesi turistica, soltanto una parentesi turistica. Lo debbono capire, glielo farò capire! Ho deciso: farò scoppiare una guerra sanguinosissima.

GENERALE - Una guerra? Stupendo! Bisogna di tanto in tanto scuotere questa umanità dal torpore borghese, rieducandola al senso eroico e violento della vita. Altro che signorinelli zizzeruti! Soldati e fuoco ci vogliono. Viva la guerra!

Politico e Mercante scandiscono «Guerra! Guerra!»

Da destra Imbecille, di corsa: applaude, saltellando e gridando: «Guerra! Guerra!»

MERCANTE - (Commosso) Eccellenza, voi dovrete stare non qua ma nel mondo. Siete un magnanimo, degno di guidare un grande popolo.

ECCELLENZA - Vi abbinerò tutti. Tu, tu, tu: (accennando a Generale, Politico, Mercante) precedenza assoluta. La vostra opera è essenziale. (Congeda con disprezzo il Segretario che esce a sinistra dicendo: «Criminale è lui, lui è criminale».) Batte le mani, accorrono da destra e da sinistra Donna-rame, Donna-bruna, Filosofo ed altre anime. Innamorata scende dalla specola. Tutti presentandosi, dicono: «Agli ordini») Signore e signori, una grave sciagura sta per abbattersi sull'al di qua! La pace troppo lunga, la scienza, l'umanitarismo diffuso e sentito hanno fatto sì che la popolazione del mondo abbia superato di gran lunga i limiti da me stabiliti e che la morte troppo spesso batta invano alle porte degli uomini. Ciò è perniciosissimo per l'al di qua. Per impedire adunque che le residue scorte di anime si esauriscano del tutto in conseguenza delle eccessive ed incalzanti richieste dal mondo, ho deciso di fare scoppiare una guerra, una terribile guerra che congeli gli entusiasmi demografici, disorganizzi totalmente la vita nel mondo e, scusate i ricordi poetici, «travolga anzi tempo all'Orco generose alme di eroi». Da questo momento siete tutti mobilitati. Allineatevi. Quale è stata la tua ultima professione?

DONNA-BRUNA - (Vergognosa) Sorvoliamo, la prego.

ECCELLENZA - E la tua?

DONNA-RAME - (Vergognosa) Quasi come lei.

ECCELLENZA - Bene. Farete parte delle truppe ausiliarie femminili. Tu?

INNAMORATA - La moglie fedele. (Mercante la guarda torvo) Ecco... vorrei esserla, questa volta.

ECCELLENZA - Che moglie fedele! Tu con la tua esperienza sei bene adatta a fare la moglie del prigioniero di guerra.

INNAMORATA - (Protestando) Ma io voglio essere fedele!

ECCELLENZA - (Compiacente) Ma certo, certo. Lo sarai. E tu?

IMBECILLE - Io... veramente... sono stato niente. Sono l'Imbecille.

ECCELLENZA - Benissimo! Tu farai parte del popolo. Tu, generale, te ne intendi di guerra?

GENERALE - (Tronfio) Che domanda! Sì!

ECCELLENZA - Allora niente comando di eserciti. Tu farai lo stratega da tavolino: il lattaio.

GENERALE - (Indignato) Ma io appartengo ad una famiglia di militari di antiche tradizioni.

ECCELLENZA - Sul serio? Non menti?

GENERALE - Lo giuro!

ECCELLENZA - Allora non c'è nessuno più adatto di te per condurre un esercito al macello. E tu?

FILOSOFO - (*Dignitoso*) Il filosofo. Sempre.

ECCELLENZA - Mi metti in imbarazzo. Per fare scoppiare la guerra... ho bisogno di ignoranti e svaniti.

IMBECILLE - Eccellenza, oltre che imbecille io sono anche ignorante.

ECCELLENZA - Lo so. Ma tu già fai parte del popolo. (*A Filosofo*) Cosa posso farti fare?... Vediamo: ti intendi di finanze?

FILOSOFO - (*C.s.*) Sì.

ECCELLENZA - Di politica?

FILOSOFO - (*C.s.*) Sì.

ECCELLENZA - (*Innervosito*) Di storia e di economia?

FILOSOFO - (*C.s.*) Sì. Ed anche di matematica, di medicina, di diritto. Insomma, di tutto.

ECCELLENZA - Male! Troppo intelligente per servire la causa della guerra. Non posso assegnarti altro incarico che quello del carcerato politico.

FILOSOFO - (*Addolorato*) No! La prego, non mi faccia stare in carcere.

ECCELLENZA - E tu perché sei tanto colto? Non ci posso fare niente.

FILOSOFO - Io non voglio nascere.

ECCELLENZA - Mi dispiace. Ci vuole anche il carcerato politico. Che guerra sarebbe, dimmi tu, senza il carcerato politico?

FILOSOFO - Ma io ci sono stato già parecchie volte.

ECCELLENZA - Più grave, se non hai trattato l'utile ammaestramento. Comunque, sta buono! Dopo il disastro vedremo se ti possiamo dare un incarico migliore.

FILOSOFO - È un'ingiustizia! Una bella ingiustizia, sapere tante cose ed essere messo in carcere. Lei è cattivo. Lei mi odia.

ECCELLENZA - Non mi seccare! Altrimenti ti farò condannare a morte. Voi, uomini di studio, mi avete rovinato. Non mi fate morire più nessuno. Andate alla malora! Ho bisogno di scienziati che inventino nuove armi di distruzione, non di voi! Silenzio! Basta!

MERCANTE - Si calmi, Eccellenza. Ci siamo io e lui. (*Accenna a Politico*)

ECCELLENZA - Se non fosse per voi, amici miei... (*A Mercante*) Tu, se mi vuoi bene, più spregiudicato di prima. Attizza fuoco dovunque, fornisci armi e whisky in quantità. E tu, che sai tutte le astuzie della politica senza capirne il fine, farai in terra il dittatore che dichiara la guerra e qui, per il momento, il mio propagandista. Signori e signore anime, gli sbarramenti per le professioni politiche, militari e industriali della guerra sono tolti. Ricordate: io non ho bisogno di uomini di ingegno, di sapienza, di carità e di onestà ma di incapaci, di stolti, di criminali. A questa condizione vi farò nascere tutti. Lo sarete voi?

TUTTI - (*Meno Filosofo che si apparta*) Lo giuriamo.

ECCELLENZA - Bene! Farò nascere a milioni anime di senza-mestiere. Saranno i miei primi soldati, i ribelli sociali. Andate! Ho finito! (*Le anime si allontanano, uscendo a destra e a sinistra*) Mandatemi uno che abbia fatto il becchino.

BECCHINO - (*Da destra*) Eccellenza, ai suoi ordini.

ECCELLENZA - Ti intendi di poesia?

BECCHINO - No.

ECCELLENZA - Sai leggere?



BECCHINO - No.

ECCELLENZA - Sai fare versi estemporanei?

BECCHINO - No. Io solo di fosse mi intendo. Io solo di cimiteri.

ECCELLENZA - Bene! Bene! Sei come ti volevo io. Tu farai il poeta nazionale e scriverai versi che contengano queste massime:

«Muore giovane chi è caro agli dei»

«Chi muore in guerra vive e i vivi sono morti»

«Beati tre volte e quattro quelli cui il fuoco del piombo squarcò il petto».

BECCHINO - E questa che ho sentito pronunciare da un ministro per i caduti nel primo anno di guerra: «La terra è leggera a chi muore in guerra».

ECCELLENZA - Bravo! Hai la stoffa del vero poeta nazionale!

BECCHINO - Se non sapessi crearmi lavoro, che becchino sarei? Che becchino sarei?

ECCELLENZA - Tu ci vuoi andare in guerra?

BECCHINO - No, Eccellenza. È meglio che io stia nelle retrovie. Il rombo del cannone potrebbe inaridirmi l'ispirazione e togliermi la gioia del mestiere. Nel mio lungo lavoro ho imparato tutte le sfumature dell'arte e sarebbe un peccato metterle a servizio degli altri.

E poi non sono il solo ad avere il fastidio del cannone. Anche chi dichiara la guerra ha di simili prevenzioni: gli stessi uomini di governo, dove troverebbero il tempo per avere il cuore gonfio di dolore se dovessero combattere nella giungla, in mezzo agli acquitrini?

Dove troverebbero il tempo per l'esecuzione, per le indignazioni? Le voglio confessare una cosa. Io ed un mio compagno, quando non avevamo da conservare nel sottosuolo qualche eroe o qualche comune cadavere, ci sedevamo su una tomba, all'ombra di un albero e ci ispiravamo, io con la chitarra lui con la sua vena poetica. Senta questi versi, che li per lì, mentre con delicatezza rimboccava la terra ad un caduto egli diceva: «È bello per voi giovani, lasciati canti e amori, morire combattendo in prima fila per la patria; e per le donne amanti è bello seguirli nella tomba. Felici i loro genitori, se ne hanno, s'aggirano per le piazze e fremono di orgoglio, mentre tristi e derelitte stanno le mamme, che

stringono al petto i figli scampati alla strage, e non hanno un Rudy appena sepolto in una tomba. Se dunque del giovane, che marcisce dentro l'elmo e putre sotto il fango, le ossa sono festa per la mamma, con gioia morite, o giovani, per le patrie, per l'industria ed i commerci dell'uomo che in cilindro ed in carrozza a celebrare viene a voi la data della morte». Le piacciono?

ECCELLENZA - Stupendi! E l'autore di essi, il becchino tuo collega, dov'è?

BECCHINO - È morto in guerra. L'ho seppellito io.

ECCELLENZA - Pubblicali a nome tuo. Sarai un poeta nazionale nel senso più pieno della parola. Ti farò fare accademico ed assegnare il premio Nobel della guerra. (*Da sinistra Innamorata. Si pone in osservazione sulla specola*) Presto, fila! Qui gli anni corrono velocissimi.

BECCHINO - Eccellenza, potrei mettere su un'impresa di pompe funebri? Sa c'è da arricchirsi e, a preferenza degli altri, io sono pratico del mestiere.

ECCELLENZA - No. Toglieresti credito ai tuoi versi.

BECCHINO - Ma il mio nome non comparirà. Mica sono scemo a non pensare a questo.

ECCELLENZA - Allora puoi fare. Aspetta! Per essere vero poeta, porta capelli lunghi e incolti! È superato ma fa sempre effetto. Ora va!

Becchino fischiando esce a sinistra.

INNAMORATA - (*Arrabbiata*) Ancora, ancora giovane a cinquant'anni... Eh, come fa il galante!... Mascalzone!... La Platinata sua dattilografa?... (*Si copre il viso per non vedere*)... (*Guardando di nuovo*) Vergogna: con un vecchio!... (*Si copre di nuovo il viso*)... (*Guardando di nuovo: allibita*) Ih!...

Si sono sposati! (*Tremante per la collera e per la gelosia, scende precipitosamente*) Voglio nascere subito! Subito! Subito! Debbo dare una lezione a quella sgualdrina! Fuori il sacchetto! Fuori il sacchetto! Fuori! Presto! Presto!

ECCELLENZA - Calma, calma! Non è il tuo turno. Non sono momenti questi per innamorati. Ci sarà una guerra sanguinosa. Lascia andare: sarà tuo un'altra volta e per sempre. Non precipitare le cose!

INNAMORATA - (*Gli sottrae con violenza dalla tasca il sacchetto, tira fuori il numero*) Settecentottanta. Segretario, Segretario! (*Di corsa via a sinistra*)

ECCELLENZA - (*Perplesso*) Vieni qua! Non andare! Che furia!

INNAMORATA - (*Sconvolta entra da sinistra, corre alla specola. Guarda giù. Costernata*) No! No! No! Maledetta! (*Scoppia in lacrime, scende precipitosamente, si getta implorante ai piedi di Sua Eccellenza*) Pietà! Pietà! Mi aiuti! Mi salvi! Mi salvi!... Non mi faccia subire questo affronto. Non ha pietà di me? Cosa le ho fatto? Quale fallo ho commesso per meritare questa crudele sorte? Abbia pietà! Abbia pietà!

ECCELLENZA - (*Sollevandola da terra*) Ma che c'è? Che hai? Cosa hai visto? Parla! Non tremare!

Voce fuori scena del Segretario: «Signorina Innamorata al telefono».

INNAMORATA - (*Piangendo disperatamente*) Sto per nascere dai loro amori! (*Via a sinistra*)

FINE

UN ATTO DI VICO FAGGI

SILONE O LA SPERANZA



Un raggio di luce illumina, isolandolo dallo spazio circostante, Ignazio Silone. È seduto alla scrivania, la penna in mano. Riflette...

SILONE - Credo... No, meglio spero. Spero di essere... In questo momento, in cui la notte ed il silenzio, e la mia età, e il mio stato, e tutto insomma mi permette di concentrarmi su me stesso, e riflettere, alla ricerca di una verità, io voglio scrivere qualche parola che sia di commiato e insieme di confessione... Il titolo l'ho già scelto: *Et in hora mortis nostrae*... Nello spazio di una pagina intendo dire, con tutta umiltà, con assoluta sincerità, qualcosa che mi appartenga, che riveli, anzitutto a me stesso, il mio pensiero più profondo...

La luce si abbassa, lentamente, poi ritorna illuminando tutta la scena. Silone è ora seduto più avanti, vicino all'ospite con cui si sta intrattenendo. Uno scuro tendaggio nasconde la scrivania e costituisce il fondale della scena. L'arredamento si riduce ad alcune seggiole.

SILONE - Non vorrei essere scortese... Non vorrei venir meno ai doveri dell'ospitalità, visto che lei si considera mio ospite, anche se inatteso e, mi perdoni, sconosciuto... Il fatto è che io non ho ben capito le ragioni per cui è venuto, per cui si trattiene... È da ieri che attendo che ella mi chiarisca...

OSPITE - Chiarire, naturalmente, è mio dovere; e se ho atteso a farlo, è perché desideravo conoscerla meglio. Certo la conoscevo già attraverso le opere, che ho letto e riletto e annotato, ma io volevo vederla in carne e ossa, ascoltare la sua viva voce, osservare i suoi silenzi, quei silenzi che, al pari delle parole, e forse meglio, sono rivelatori.

SILONE - E l'ha fatto.

OSPITE - Sì, e facendolo ho capito che con lei il dialogo, un dialogo non superficiale, non elusivo, è possibile. Possibile e vantaggioso. Dato che io sono un attore...

SILONE - Questo lo avevo immaginato.

OSPITE - Immaginato? E come?

SILONE - Non saprei. Il tono della voce, un certo modo di gestire... Ma continui, la prego.

OSPITE - Un attore, se merita questo nome, deve puntare su dei ruoli che lo impegnino a fondo. Non cose da facile successo... Ruoli, dico, dove l'intelletto e il cuore siano coinvolti... Dove l'uomo, in tutta la sua miseria, e anche in tutta la sua grandezza, si avanzi sulle tavole del palcoscenico e parli, e raggiunga il cuore e l'intelletto di quegli uomini che stanno là, e lo guardano, e attendono... Uomini che invocano il lazzo, lo sberleffo, la risata, ma forse, nel segreto del loro animo, hanno sete di una parola in cui vibri l'eco della verità.

SILONE - Bene, mi congratulo. La missione teatrale del signor...

OSPITE - Il mio nome non conta. È la parte che conta, il messaggio... E in nome di questo messaggio, di quella che lei ha definito, forse con ironia, la mia missione teatrale, bene, io mi rivolgo proprio a lei per chiederle se mi consente di interpretare *L'avventura di un povero cristiano* e, in questo dramma, la parte di colui che si chiamò Celestino V. Sicuro, il signor nessuno, il senza nome e titoli, si candida ad interpretare quello straordinario personaggio che ella ha creato.

SILONE - Creato? Per carità, l'ho soltanto trovato.

OSPITE - Trovato, se così vuole la sua modestia, ma visto con occhi fraterni, fuori di ogni oleografia... Così vero che attende sol-

PERSONAGGI

IGNAZIO SILONE
L'OSPITE
THAELMANN
MADRE SUPERIORA
SUOR SEVERINA

tanto di essere ricevuto ed amato.

SILONE - E lei lo farà ricevere ed amare, non ne dubito. La sua passione me ne dà garanzia. Ma uno spettacolo, ch'io sappia, ha bisogno di tante cose. Una compagnia, un impresario, un regista... Lei può contare su questi apporti?

OSPITE - Come diceva quel politico che era anche generale? L'intendenza verrà dietro. Le cose pratiche seguiranno, non è un problema. L'essenziale è che lei sia convinto, convinto sino alla radice, che io sia la persona giusta per quella parte. Insostituibile magari, se l'arroganza non mi tradisce.

SILONE - E come posso dirlo?, mi scusi.

OSPITE - Come si giudica un attore? Guardandolo, ascoltandolo. Perciò lei, sia gentile, si compiaccia di guardarmi, di ascoltarmi, con tutta la possibile attenzione. Col suo senso critico più vigile.

SILONE - E dove?

OSPITE - Qui. Adesso. È la condizione ideale per un giudizio sincero. Nessun elemento che distraga o disturbi. Noi due soli. Niente luci, scena, costumi. Niente colonna sonora. Nessun regista fra i piedi. Soltanto la mia voce, il gesto. E, se mai esista, il mio carisma.

SILONE - Se ci tiene, proviamo. Lei vuol fare Celestino V. Lo faccia. Debbo procurarle il testo?

OSPITE - Lo so a memoria.

SILONE - Ah. Da dove vuole cominciare? Immagino che dovrò darle la replica, anche se non so recitare. Farò quel che posso. Lei compatirà.

OSPITE - Il suo aiuto mi onora. Ecco, vorrei cominciare dall'apparizione di Celestino. Siamo nell'anno 1294, e Celestino, lei mi insegna, è stato appena eletto sommo Pontefice. L'elezione gli è stata comunicata ed egli si è ritirato a pregare nel suo eremo. Tutti, fuori, l'attendono. Ed ecco che il novello papa fa la sua apparizione (*recitando*) La pace sia con voi, fratelli. (*A Silone*) Il tono giusto è questo?

SILONE - Sì e no.

OSPITE - Del sì mi rallegro; ma il no da cosa deriva?

SILONE - Lei ha detto bene, benissimo, ma io penso ad un Celestino che è sì mansueto, semplice, timido, come lei lo ha mostrato, ma non senza una traccia d'intima convinzione. Di segreta grandezza, se non chiedo troppo.

OSPITE - (*Recitando*) La pace sia con voi, fratelli.

SILONE - E con lo spirito tuo... Sono stato incaricato da Sua Maestà di mettermi a disposizione di Vostra Santità eccetera eccetera. Ho già fatto apprestare per il viaggio di Vostra Santità un magnifico cavallo bianco, tutto bardato di rosso...

OSPITE - Vi ringrazio. Devo però dirvi che la mia cavalcatura, quando la distanza non mi consente di arrivarci a piedi, è l'asino.

SILONE - Saltiamo qualche battuta. Veniamo alle parole che Celestino rivolge al fratello

spirituale. Ci avviciniamo al nocciolo del dramma.

OSPITE - So che nei giorni scorsi hai avuto, sulla decisione che dovevo prendere, i miei stessi dubbi. Non è stata una scelta facile. Se accetto, mi dicevo, non pecco di presunzione? Io sono un povero cristiano qualsiasi, come posso ardire di diventare il vicario di nostro Signore fra gli uomini?... E se, per non peccare di presunzione, peccassi di viltà e di sfiducia nell'aiuto dello Spirito Santo? Quanti secoli dovranno passare prima che una simile occasione si ripeta?

SILONE - Così, così va bene. Lei è giunto al cuore del conflitto che è piombato sulle spalle di Celestino. Accettare la cattedra di Pietro può essere un peccato di presunzione, di orgoglio; rifiutarlo, un peccato di viltà... Celestino accetta. L'attesa dei buoni cristiani è immensa... Forse è arrivata per la Chiesa l'ora della purificazione... Forse, per gli uomini, l'ora del riscatto... Vuole proseguire?

OSPITE - Certo. Vorrei passare alla scena dei rapporti tra il Pontefice e la Curia... Da una parte un santo, dall'altra degli scaltri burocrati. Oppure: di qui un uomo, di là l'istituzione. Ecco... (*recitando*) Fatemi vedere. Voglio esaminare un documento per volta. Ho le mie ragioni per questo... Di questo atto non vedo la documentazione o il sunto in volgare...

SILONE - Il latino, Santità, è la lingua ufficiale della Chiesa.

OSPITE - Se avete altre informazioni di questo genere, ve le potete risparmiare. Avevo stabilito che di ogni documento in latino mi si presentasse un sunto in volgare, in modo di averne facilitata la lettura... In queste pergamene vengono trattati temi profani e giuridici con i quali non ho dimestichezza... (*Fa l'atto di lasciar cadere la pergamena*).

SILONE - Vostra Santità non firma? La lettera è stata redatta da sua Eminenza.

OSPITE - Voi pensate che il papa debba firmare senza rendersi conto di che cosa si tratti?

SILONE - Quest'altro è un provvedimento locale, di ordine amministrativo, per il quale esiste già il beneplacito di Sua Maestà il re (*Fa l'atto di esibire il regio*).

OSPITE - (*Leggendo*) Decreto apostolico che riserva alla costruzione d'un tempio in onore della Vergine Immacolata i proventi della sovratassa imposta dal regio governo... ai frequentatori dei bordelli... Che cos'è questa sozzura? Chi l'ha ideata?

SILONE - Se vi riferite al progetto della chiesa, l'architetto...

OSPITE - Mi riferisco alla tassa sui lupanari a favore di Maria Vergine. La sozzura è questa, questa la vergogna.

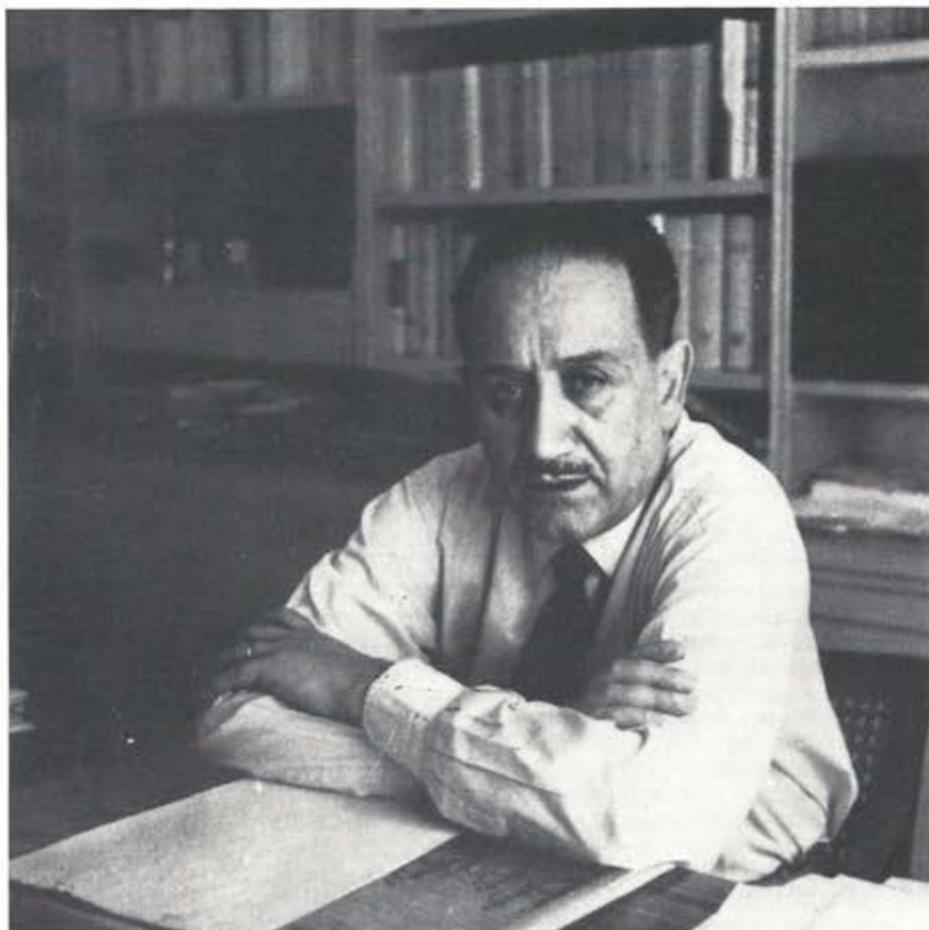
SILONE - Non più tardi della settimana scorsa, avete firmato per Civitavecchia un decreto in tutto simile a questo...

OSPITE - Come è possibile? Perché non mi avete avvertito al momento della firma?

SILONE - Per il filiale timore che nutro...

OSPITE - Dio mio, Dio mio, che abiezione, che nefandezza... Perché non mi avete lasciato in montagna, tra la mia povera gente?... Non firmerò più il minimo pezzo di pergamena se non saprò di che si tratta; non firmerò più un rigo se non sarò edotto e convinto... No, non firmerò...

Entra dall'angolo a sinistra in fondo un uomo in grigio che avanza di qualche passo mentre la luce assume un tono sinistro, insieme asettico e minaccioso, si tratta di un dirigente del Komintern, Ernst Thaelmann.



Una voce fuori campo annuncia:

«Maggio 1927, a Mosca. Sessione straordinaria dell'Internazionale comunista. Riunione della Commissione degli anziani. Sono presenti: Stalin, Bukarin, Thaelmann, e, per il Partito comunista italiano, Palmiro Togliatti e Ignazio Silone. Presiede la riunione Ernst Thaelmann del partito comunista tedesco».

THAELMANN - È all'ordine del giorno un progetto di risoluzione da sottoporre alla seduta plenaria, per la condanna di Trocki e in specie del documento che Trocki ha indirizzato all'Ufficio politico del partito comunista russo. Noi dobbiamo affermare che il documento, che Trocki ha presentato, ha carattere controrivoluzionario ed è la prova palese che il suo autore non ha più nulla in comune con la classe operaia. Va da sé che la condanna deve essere unanime.

SILONE - (*Tra sé*) Togliatti ed io ci consultammo brevemente e ci trovammo d'accordo. (*A Thaelmann*) Chiedo scusa, anche a nome del compagno Togliatti. Forse siamo arrivati in ritardo e quindi non abbiamo sentito la lettura del documento di Trocki, che è in discussione. Volete farci il favore di rileggerlo?

THAELMANN - Il documento incriminato non sarà né letto né riletto. Io stesso non lo conosco. Non lo conosce nemmeno il compagno Kuusinen, che pure ha richiesto il suo inasprimento.

SILONE - (*Tra sé*) Restammo sorpresi, Togliatti ed io. Non credevamo alle nostre orecchie. Pensammo che si trattasse di un errore del traduttore. (*Forte*) Compagno Thaelmann, scusami ancora. Vuoi ripetere le tue parole? Non le abbiamo intese, forse per via della traduzione.

THAELMANN - Ripeto che non ho letto il documento di cui ho chiesto la condanna.

Nessuno l'ha letto, nessuno lo conosce, fatta eccezione per i delegati del partito comunista russo.

SILONE - (*Forte*) Posso tranquillamente ammettere che il documento di Trocki sia degno di condanna, e della condanna più severa. Ma è evidente che noi non possiamo condannarlo prima di averlo letto e esaminato. (*Tra sé*) Fu allora che intervenne Stalin, che appariva, unico fra i presenti, calmo e sereno. Non possiamo distribuirlo, quel documento, disse, perché contiene allusioni alla politica dello Stato sovietico in Cina... Stalin mentiva, seppi poi. Non c'era alcuna allusione del genere nel documento di Trocki.

THAELMANN - I compagni italiani trovano esaurienti i chiarimenti del compagno Stalin?

SILONE - (*Forte*) Non contesto il diritto dei compagni russi di tener segreto qualche documento che riguardi la politica dello Stato. Ma non capisco come qualcuno possa venir invitato a condannare un documento sconosciuto. (*Tra sé*) Ci fu un'ondata di indignazione contro me e Togliatti. Ci tacciarono di piccoli borghesi, ci trattarono da vermi... Stalin rimase imperturbabile, lui solo fra tutti. Disse due cose: primo, che, se c'era un voto, anche un sol voto contrario, la risoluzione di condanna non poteva essere presentata; secondo, che qualcuno avrebbe cercato di spiegare ai compagni italiani la situazione, in via privata. In effetti quella sera venne da noi un compagno bulgare, che ci parlò molto chiaramente. Il documento di Trocki? Non interessava, era soltanto un pezzo di carta. L'importante era di stare con la maggioranza, vale a dire con Stalin contro Trocki. Questo chiedeva la politica di classe, questo la disciplina di partito. Era una scelta di campo, nuda e cruda... Togliatti ed io non cedemmo e Stalin, come aveva annunciato, ritirò la mo-

zione per la condanna di Trocki.

Interviene sottovoce ma duramente l'ospite.
OSPITE - Nobile contegno, il vostro. Ammirevole la vostra intransigenza. Silone e Togliatti che si levano a viso aperto contro Stalin. Ma nella sostanza chi aveva ragione? Togliatti, lui, anni dopo si fece l'autocritica: «Giudicando le cose ora, riconosco che le nostre riserve alla proposta dei bolscevichi erano fuori luogo. Aveva ragione Stalin, il quale conosceva meglio di noi quale stoffa di traditore fosse Trocki...». È così che parla un vero militante, un vero rivoluzionario...

Un mutamento delle luci segnala che, sul lato sinistro della scena, si sta preparando un nuovo episodio. Entrano da due punti diversi due suore: una giovane, l'altra più anziana. Quest'ultima si siede mentre l'altra si inginocchia dinanzi a lei.

MADRE SUPERIORA - Come ti senti, Severina? Ti sei misurata la febbre?

SUORA - Sto bene, grazie, reverenda madre.
MADRE SUPERIORA - Dobbiamo concludere la nostra conversazione di ieri. C'è una inchiesta giudiziaria in corso su quel fattaccio che è accaduto nella nostra piazzetta. Tu ne sei al corrente, non è vero? La polizia e gli avvocati lo sanno, che eri presente, che quindi sei l'unica testimone. Il Tribunale non può rinunciare alla tua testimonianza. Se non ti presenterai spontaneamente al giudice, vi sarai condotta dai carabinieri.

SUORA - Non ho paura.

MADRE SUPERIORA - Certo che no... Ma c'è un altro problema, che riguarda la nostra scuola. Tu sai che ci hanno promesso la parificazione alla scuola pubblica...

SUORA - Sì ma non vedo il legame, il legame tra le due cose.

MADRE SUPERIORA - Diciamo pure che il legame non esiste, anche se del Governo si tratta, sempre, in entrambe le cose.

SUORA - Che cosa pretende da noi, il Governo?

MADRE SUPERIORA - Nulla, si capisce.
SUORA - E allora, per la mia deposizione dinanzi al giudice, dove sta il problema?

MADRE SUPERIORA - La tua testimonianza è un fatto personale, ma si capisce che vale per tutta la nostra comunità. Ci impegna tutte. Noi e il nostro istituto.

SUORA - E questo significa che dobbiamo collaborare? Non mi negherò al mio dovere, salvo sempre il rispetto per la verità.

MADRE SUPERIORA - Tu sai che agli incidenti han dato causa certi discorsi incendiari, che invitavano alla violenza.

SUORA - Questo non lo so. E come potrei saperlo? Ero in piazza, io, non nella sala della riunione.

MADRE SUPERIORA - Non farai torto alla verità se confermerai la versione della polizia. C'è un prete, don Michele, che mi ha assicurato, sul suo onore...

SUORA - L'onore di don Michele? Dunque esiste? E da quando?

MADRE SUPERIORA - Mi ha assicurato sul suo onore che le cose andarono come afferma il rapporto della polizia. Tu sarai testimone della verità.

SUORA - E così io dovrei riferire i discorsi che furono pronunciati nella sala della riunione sindacale. Quei discorsi che non ho ascoltato, nella sala in cui non sono entrata, nella quale nemmeno ho guardato. Dovrei accusare di provocazione quel povero ragazzo massacrato di botte, sulla piazza, dinanzi ai miei occhi, da un gruppo di poliziotti ferociti. Che avevano perduto la testa... Do-

PERCHÈ, ANCORA, SILONE

VICO FAGGI

Hystrio cerca di stimolare la produzione di testi di teatro da parte di amici e collaboratori: così è nata La mia scena è un bosco, prima pièce di Lele Luzzati. Analoga la genesi di questo testo di Vico Faggi, che siamo lieti di pubblicare: al poeta e drammaturgo ligure, di cui conosciamo l'impegno civile, abbiamo proposto di misurarsi con la grande figura di Ignazio Silone. Ed ecco i risultati.

Perché Silone? Perché scrivere di Ignazio Silone? E perché scrivere, su di lui, un testo teatrale?

Sono convinto che la cultura italiana — intendo quel settore della cultura che nutre interessi etico-politici — abbia un debito verso Silone, e non lieve. Sono convinto che si agitano, nella sua coscienza, complessi di colpa, e non gratuiti. Silone rappresenta, sin da *Fontamara*, una presenza inquietante per le sinistre, in forza di quel suo porsi, inequivocamente, dalla parte degli sfruttati, con un atteggiamento antifascista senza remore e senza riserve, ma con un altrettanto inequivoco rifiuto delle menzogne della Realpolitik staliniana. Rompe col partito comunista, Silone, nel nome della verità, ponendo la verità al vertice di ogni atteggiamento morale. Da ciò la messa al bando, da parte delle sinistre, di Silone e di ciò che il suo pensiero rappresentava, che la sua vita dimostrava. La passione politica di Silone — che è rivendicazione del diritto, per i «cafoni», al riscatto: che è rivendicazione, per tutti, dei diritti di libertà e democrazia — è fortemente connotata di sentimenti religiosi, anche se non tradotti nell'adesione ad una religione canonica. La sua religiosità è un affidarsi a ciò che, nell'ordine del trascendente, può dare fondamento alla speranza. E la speranza è la promessa che l'ingiustizia un giorno sarà vinta.

È una parola chiave, speranza, nel pensiero di Silone: speranza di riscatto, di liberazione, di umanizzazione dell'uomo, che lo rivendichi e risarcisca qui, su questa terra, seppure in un tempo che non può essere oggetto di verosimile previsione da parte degli uomini.

Il debito e il complesso di colpa dei quali ho parlato, sono anche dell'autore della commedia cui *Hystrio* concede ora la sua ospitalità. Anch'egli ha guardato, ai tempi dell'egemonia togliattiana, sull'intelligenza di sinistra, con sospetto e diffidenza a Silone. Era uno sguardo condizionato dai pregiudizi che, partendo da premesse dogmatiche, non riusciva a vedere ciò che una mente libera, come era quella di Silone, lucidamente vedeva.

Sono cose che sembrano lontane, remote, ora che il crollo del socialismo reale ha spazzato via le illusioni messianiche. Credenze che ora sembrano inverosimili ma che a lungo passarono per vere e sacrosante. Cadute illusioni e mistificazioni, si fa chiaro a tutti che la ragione stava dalla parte di Silone, del suo voler essere, senza compromessi, socialista e cristiano, ri-



fiutando gli steccati che potessero dividere gli uomini di buona volontà.

Vuole dunque essere un atto di giustizia questo testo che *Hystrio* ospita. Una commedia: cioè un genere letterario che a Silone fu caro e gli offrì vasto pubblico e pubblico riconoscimento. Il che avvenne quando le scene accolsero il dramma che egli aveva dedicato al povero cristiano, Celestino V, e alla sua ammonitrice vicenda. Di quel dramma qualche eco risuona, spero non vanamente, nel mio testo, dove viene data la parola, dialetticamente, anche ai suoi oppositori, ancorché intrisi di stalinismo. □



vrei mentire sapendo di mentire...

L'ospite si avvicina alla Madre Superiora mentre la giovane suora scompare alla vista.

OSPITE - C'è qualche difficoltà?

MADRE SUPERIORA - Suor Severina si rifiuta di confermare il vostro documento, che conferma il rapporto della polizia.

OSPITE - Qualche espressione può essere attenuata, qualche parola sfumata. Posso parlare con la suora?

MADRE SUPERIORA - Se sarà chiamata a testimoniare, suor Severina dirà soltanto quel che ha veduto con i suoi occhi.

OSPITE - Non quello che risulta all'Autorità?

MADRE SUPERIORA - Soltanto quello che ha veduto.

OSPITE - Insomma, lei ritiene inutile che io parli con la suora?

MADRE SUPERIORA - Non io. È la suora che ritiene inutile un incontro con lei.

OSPITE - Si vedrà, si vedrà... Che almeno quella ribelle si astenga dal testimoniare.

MADRE SUPERIORA - Questo posso garantirlo. Non testimonierà.

Un attimo di sospensione. Mentre Silone è immerso nei suoi pensieri l'ospite ritorna al suo posto.

OSPITE - (*Mormorando*) Madame Bovary sono io, diceva Flaubert. Costui crede di essere Celestino V e suor Severina... (*forte*) Come sta, signor Silone? Si sente poco bene?

SILONE - Sono malato, da tempo, e gravemente, ma questo non mi impedisce di pensare, di parlare, di scrivere.

OSPITE - L'ho sentita, come dire?, distante. Lontano.

SILONE - Stavo pensando a cose mie, che a lei non interessano. È la mia commedia che le interessa, no? O mi sbaglio?

OSPITE - Non sbaglia affatto. Mi interessa,

mi appassiona, la sua commedia. E credo di averle dimostrato, con le poche battute che ho detto, e che lei ha avuto la bontà di ascoltare, che sono in grado di interpretarla con tutta la necessaria dignità. O mi sbaglio?

SILONE - Non sbaglia, no, visto che io l'ho ascoltata con tutta la mia attenzione. Ma scusi, dove eravamo rimasti?

OSPITE - Al conflitto, ahimè insanabile, che divide quel sant'uomo del papa dalla sua curia e dalla Chiesa come istituzione. Concentriamoci... Che cosa poteva fare, in quella situazione, un uomo come Celestino?

SILONE - Ciò che la sua coscienza gli dettava. Nient'altro. Vuol riprendere dal momento in cui Celestino si rivolge al collegio dei cardinali?

OSPITE - Certo, da lì. Mi permetta un attimo di silenzio... È una scena da far tremare i polsi al più esperto, al più scafato, al più smalzato degli interpreti... E lei, l'autore, lo sa benissimo...

L'ospite si alza, si raccoglie, fa il segno della croce.

OSPITE - Miei fratelli in Cristo, voi conoscete già il motivo della convocazione di questo concistoro straordinario. Non ho dunque bisogno di esordio e dirò lo strettissimo necessario. Sappiate pertanto che tacerò sul fondo della questione, su quello che penso cioè della situazione della Chiesa nel mondo d'oggi, poiché non è questione che si possa risolvere oggi... Vi parlerò quindi solo di me e dell'atto che sto per compiere e vi prego di ascoltarmi in silenzio, di risparmiarmi interruzioni, domande, commenti, proteste e suppliche. Almeno in questo ultimo incontro cerchiamo di essere fra noi caritatevoli e leali... (*fa l'atto di ricevere una cartella, di aprirla, di leggere*) Ascoltate: «Io Celestino mosso da

ragioni legittime, per bisogno di umiltà, di perfezione morale, e per obbligo di coscienza, come pure per indebolimento fisico, per difetto di dottrina e per la cattiveria del mondo; al fine di recuperare la pace e le consolazioni del mio precedente modo di vivere, con tutto l'animo e liberamente mi dimetto dal Pontificato, espressamente fo rinuncia del seggio, della dignità, del peso e dell'onore, dando da questo istante piena e libera facoltà al Sacro Collegio dei cardinali di scegliere e provvedere, per via canonica, di nuovo pastore la Chiesa universale».

Come la prima volta entra la giovane suora. L'ospite le muove incontro e siede dinanzi a lei, che rimane in piedi.

SUORA - Sì, signor giudice, sono venuta spontaneamente per rendere la mia testimonianza... Sì, tutta la verità, nient'altro... Sono suor Severina De Angelis, insegnante nell'istituto... Che cosa ho veduto? Tutto quello che avvenne sulla piazzetta. L'attraversai, una prima volta, per recarmi dall'istituto alla chiesa. Che ora era? Potevano essere le sei e mezza del pomeriggio. La porta della sede sindacale era socchiusa e capii che vi era un'assemblea... Quale assemblea? Non lo so... Verso le sette, in chiesa, il sacrestano ci avvertì che sulla piazzetta stava succedendo qualcosa. Qualcosa di allarmante... Feci uscire le mie scolare dalla parte della sacrestia...

OSPITE - Perché non seguì le sue allieve?

SUORA - Il mio istituto ha una sola entrata, che si apre sulla piazzetta. Io mi avviai per attraversarla. Due camion, messi di sbieco, la tenevano sbarrata... In quello spiazzo ristretto c'erano alcuni operai che gridavano di voler ritornare a casa loro ma furono spinti dentro i camion. Poi sembrava che tutto fosse finito...

OSPITE - E invece?

SUORA - Qualcuno gridò che bisognava guardare nella sede sindacale. Che dentro c'era qualcuno. Alcuni poliziotti corsero dentro...

OSPITE - Non pretenderà di aver visto quel che avveniva all'interno.

SUORA - Visto no, sentito.

OSPITE - Che cosa?

SUORA - Urla, lamenti, gemiti... Gli agenti riapparvero sulla porta. Reggevano di peso un giovane che non si teneva più in piedi. Altri agenti, non so perché, gli saltarono addosso, lo presero a pugni e a calci, lo finirono.

OSPITE - Lei, adesso, sta meditando di abbandonare la Chiesa che l'aveva accolta. Non è così?

SUORA - (*Strappandosi il soggolo*) Sì, io l'abbandono. Oppure no, è la Chiesa che ha dimenticato la sua origine. Alla sete di giustizia ha sostituito il culto del quieto vivere.

O peggio ancora il culto dell'autorità. Dov'è, dove è finita la sua indignazione per gli scandali del mondo? Qua e là, lo so bene, delle voci si alzano, pure ed inflessibili, nobili e disperate, ma si può dire che rappresentino la Chiesa?

OSPITE - Lei ha disertato. Ha tradito.

SUORA - Non riconosco alla Chiesa il diritto di dominare la mia ragione.

OSPITE - Forse questo è un peccato di orgoglio. Tanto peggio per lei... Lei crede ancora in Dio?

SUORA - Non posso più dire di crederci, ma posso dire che spero in lui. Perché Dio è la speranza. Nel grande universo, che ci circonda, noi siamo più minuscoli e più impotenti del più minuscolo insetto. Ma io, in me, sento una forza che supera il mio essere e mi inco-

raggia a sperare...

La luce ritorna su Silone lasciando in ombra tutto il resto.

Faticosamente Silone emerge dal groviglio dei suoi pensieri e delle sue emozioni.

SILONE - (Tra sé) Un giorno, in un villaggio svizzero in cui mi ero rifugiato, ricevetti una visita di Togliatti, che mi espose a lungo, con chiarezza e lealtà, le ragioni della linea di condotta che aveva scelto, non senza matura riflessione.

OSPITE - (Nel ruolo di Togliatti) Lo stato attuale dell'Internazionale comunista non ci soddisfa, non ci piace. Ma possiamo noi modificarlo? Noi, piccolo partito di un Paese dominato dal fascismo? Noi, che siamo soltanto un pugno di esuli? No, non possiamo modificarlo. Ci sono delle condizioni storiche obiettive di cui bisogna prendere atto. Le forme della rivoluzione proletaria non sono arbitrarie. Non corrispondono alle nostre preferenze? Offendono i nostri sentimenti più delicati? Tanto peggio per noi. Esiste forse un'alternativa? No, non esiste, e tu contraddicimi se puoi. La socialdemocrazia vedi bene come è ridotta. Spazzatura... Di che armi dispone oggi il proletariato? C'è soltanto il partito, e il partito, il nostro, conta soltanto perché c'è l'Internazionale. Conta perché in Russia c'è Stalin...

SILONE - (Tra sé) Parla bene, Togliatti. La sua logica è ineccepibile, ma è la logica di un politico, che si basa su argomentazioni strettamente politiche... Una logica di ferro, quella di Togliatti, a cui rimasi indifferente... Ormai ero lontano, su una strada diversa...

OSPITE - Eri lontano, su una strada diversa... Perché cominciavi a disertare. Eri sul punto di abbandonare la lotta.

SILONE - C'era qualcosa di inumano, in quella logica. Si rifaceva a quella inumana realtà contro cui, divenendo socialisti, ci eravamo ribellati. Quella inumana realtà diveniva la nostra legge, la nostra padrona. Dove ci avrebbe portato? A quali estremi? Dovevamo obbedire senza esitare, senza discutere. Certo, si lotta perché il nostro ideale vinca, ma per vincere è lecito calpestare quello stesso ideale? Ero stordito, ero frastornato. Non riuscivo a decidere...

OSPITE - E invece avevi già deciso, anche se non osavi confessarlo neanche a te stesso. Qualcosa te lo impediva... Che cos'era? Vergogna? Rimorso?

SILONE - È difficile, forse impossibile capire, per un giovane di oggi, che cosa significasse, allora, per un comunista, uscire dal partito. Era, lo posso dire, una ferita, una lacerazione. Un trauma profondo, era, che lasciava tracce incancellabili. Il partito, per noi, in quel tempo disperato, per le nostre vite allo sbaraglio, era scuola e chiesa, caserma e famiglia. Al partito ci legava la somma dei sacrifici che per il partito avevamo sopportato. Al partito ci legavano le idee, gli affetti, le speranze... Il partito, per noi, era tutto...

OSPITE - E tu lo tradisti. Sei passato al nemico. La tua abiura è una macchia incancellabile. È un rimorso che non potrai cancellare. No, non ti basterà l'inchiostro di tutti i tuoi libri... Questa è la tua croce...

SILONE - Chi parla di tradimento? Chi osa? Chi è tanto vile? Io non ho mosso un dito contro la classe proletaria, non ho mosso un dito contro i miei vecchi compagni. Non ho mai cessato di battermi per la libertà. Tutta la mia vita lo testimonia, in ogni suo giorno, in ogni suo momento. Tutta la mia opera lo prova, in ogni suo riga. Tutta la mia opera...

SCHEDA D'AUTORE

Fra Letteratura e Diritto

Vico Faggi (pseudonimo di Alessandro Orenco) è nato a Pavullo nel Frignano nel 1922, da padre ligure e madre emiliana.

Durante la Resistenza è stato commissario di un distaccamento di garibaldini sull'Appennino emiliano. Nello stesso periodo ha scritto le due prime poesie, che saranno raccolte in *Quaderno partigiano* e poi in *Corno alle scale*. Nel 1946 si è laureato in giurisprudenza con una tesi in filosofia del Diritto, e successivamente è entrato in magistratura.

Ha esordito come commediografo nel 1962 con *Ifigenia non deve morire*; segue: *Il processo di Savona*, 1965; *Cinque giorni al porto* (con Luigi Squarzina, 1969); *Rosa Luxemburg* (con lo stesso, 1974); *Giulietta e Rahman*, 1979; *Non più mille* (con Gina Lagorio, 1979); *Nizki* ovvero *il deserto cresce*, 1980; *Il filosofo e l'indovino*, 1985; 1894, 1986; *Marina*: commiato, 1988.

Come poeta pubblica le raccolte maggiori del 1981, *Corno alle scale*, prefazione di Sergio Solmi; nel 1985, *Amici pittori*, pref. di V. Coletti; nel 1986, *Fuga dei versi*, pref. di Lanfranco Caretti; nel 1990, *Poetando cose*, pref. di P. Gibellini.

Ha scritto radiodrammi e teledrammi; ha tradotto le tragedie di Seneca, commedie di Plauto e Terenzio, poesie di Sidonio Apollinare; in collaborazione con Umberto Albini ha tradotto Sofocle ed Euripide. Come saggista si è occupato di Strindberg e di vari pittori e scultori.

Ha curato Sandro Pertini: sei condanne due evasioni.

Principali premi ottenuti: S. Vincent, Fondi la Pastora, Flaiano per il teatro; David, Betocchi, Camaione, Oggi e domani per la poesia. □

Scrivere non è un godimento estetico. Generosa, solitaria, ostinata, la mia opera è la continuazione della lotta dopo la separazione dai compagni che mi erano cari.

OSPITE - Parole, tante belle parole, che, messe insieme, ne nascondono una sola, che è di condanna. Rinnegato.

SILONE - Crede che non mi sia costato, quel rifiuto? Pronunciando quel no, il no al partito, io mi escludevo da una comunità cui avevo affidato tutta la mia vita. Tagliavo i ponti dietro di me, tagliavo nel vivo della mia esistenza. La ferita non si è mai rimarginata. Proprio mentre mio fratello, che non sapeva, che non poteva sapere, là, in Italia, nelle carceri di Mussolini, per fedeltà a quel partito che io stavo abbandonando, che io dovevo abbandonare, mio fratello subiva le sevizie dei fascisti, pativa le aggressioni che lo avrebbero condotto, tra infinite sofferenze, alla morte. Lui, così giovane, e puro... E come potrei tradire quella speranza che fu sua e fu mia, e mia è ancora, e mia sarà sino alla fine, la speranza di un avvenimento nel quale si potranno riconoscere tutti gli umili e i diseredati... Quando non ci sarà più contrasto tra socialismo e cristianesimo...

Silone è rimasto solo. Si avvicina al pubblico traendo dalla tasca un foglio. Legge le prime righe, poi prosegue senza seguire le parole scritte.

SILONE - Credo... No, meglio spero. Spero di essere... In questo momento, mentre la notte ed il silenzio, e la mia età, e il mio stato, e tutto insomma mi permette di concentrarmi in me stesso, e riflettere, alla ricerca di una verità, io voglio scrivere qualche parola che sia un addio e insieme una confessione... Ho già scelto, per questa pagina estrema, il titolo: *Et in hora mortis nostrae*... In questo spazio esiguo voglio esprimere, con tutta umiltà, con assoluta sincerità, qualcosa che sia veramente mio, e che mi riveli il mio essere... Anzitutto a me stesso...

Riprende a leggere, lentamente, senza patetismi.

Credo, spero di essere spoglio d'ogni rispetto umano e d'ogni altro riguardo di oppor-

tunità, mentre dichiaro che non desidero alcuna cerimonia religiosa, né al momento della mia morte, né dopo. È una decisione triste e serena, seriamente meditata. Spero di non ferire e di non deludere alcuna persona che mi ami. Mi pare di avere espresso a varie riprese, con sincerità, tutto quello che sento di dovere a Cristo e al suo insegnamento. Riconosco che, inizialmente, m'allontanò da lui l'egoismo in tutte le sue forme, dalla vanità alla sensualità. Forse la privazione precoce della famiglia, le infermità fisiche, la fame, alcune predisposizioni naturali all'angoscia e alla disperazione, facilitarono i miei errori. Devo però a Cristo, e al suo insegnamento, di essermi ripreso, anche standone esteriormente lontano.

Mi è capitato alcune volte, in circostanze penose, di mettermi in ginocchio, nella mia stanza, semplicemente, senza dir nulla, solo con un forte sentimento di abbandono; un paio di volte ho recitato il Pater noster; un paio di volte ricordo di essermi fatto il segno della croce. Ma il «ritorno» non è stato possibile, neanche dopo gli «aggiornamenti» del recente Concilio. La spiegazione del mancato ritorno che ne ho dato, è sincera. Mi sembra che sulle verità cristiane essenziali si sia sovrapposta nel corso dei secoli un'elaborazione teologica e liturgica d'origine storica che le ha rese irriconoscibili.

Il cristianesimo ufficiale è diventato un'ideologia. Solo facendo violenza a me stesso potrei dichiarare di accettarlo; ma sarei in malafede.

Ripone il foglio in tasca e lentamente si allontana verso il fondo della scena mentre le luci sfumano.

FINE

Nelle fotografie a pag. 84 e a pag. 86, Ignazio Silone, pseudonimo di Secondo Tranquilli, nel suo studio nel 1961 e nel 1950. A pag. 87, Vico Faggi. A pag. 88, una delle ultime foto di Silone, nella clinica a Ginevra dove si è spento, nel 1978.

BILANCIO DELUDENTE DELLA STAGIONE DI DANZA

MA IL BALLETO A MILANO NON HA PIÙ I SUOI SCIAMANI

Da contare sulle dita di una mano gli appuntamenti interessanti, in ritardo le presenze significative, senza progettualità la rassegna della nouvelle danse. E spente anche le esibizioni del corpo di ballo scaligero.

DOMENICO RIGOTTI

Carlo Blasis, chi era costui? Per carità, non domandatelo ai ballettofilo. D'accordo, ai ballettofilo che non sono accaniti sostenitori della *nouvelle danse* ma che sanno tutto del passato. Vi potrebbero tenere una circostanziata lezione su come e perché questo nome sia così importante anche fuori d'Italia. Dirvi, ad esempio, che il suo *Traité élémentaire de la danse* (ma scrise anche un *Codice* superconsultato) sia ancora oggi fondamentale. E naturalmente dirvi che se in un tempo lontano, Milano ha occupato un posto di rilievo nel campo della danza, in parte è merito di questo napoletano verace e versatile come il suo concittadino, e forse amico, impresario Domenico Barbaja (proprio quello della *barbajata* dolce e fumante). A lui, a Blasis, il merito di avere reso grande nel mondo (erano gli anni, suppergiù, di Stendhal) la scuola di danza della Scala, della quale rimase a capo fino al 1850, ma anche di avere dato impulso al balletto in generale.

Nessun monumento ne celebra la gloria e la fama. Al massimo, qualche quadro lo ricorda al Museo teatrale della Scala. Ma avete mai visto al centro di qualche piazza, e non certo soltanto di Milano, un monumento dedicato a un figlio di Tersicore? Che so, a Nijinsky o alla Duncan, per fare due nomi esplosivi. Fatto sta che Milano non solo sembra essersi dimenticata di Carlo Blasis, ma si è anche dimenticata — si direbbe — che esiste ancora un pubblico che di danza sente voglia e curiosità anche se manca chi dall'alto è obbligato, o interessato a proporgliela.

I SOLITI CLASSICI

La prova? Basta un rapido volo d'uccello sulla stagione appena trascorsa. Che cosa riusciamo veramente a trattenere nella memoria? Gli appuntamenti interessanti, possiamo davvero contarli sulle dita di una mano, e sono anche troppe. Non si vorrebbe essere troppo severi, ma nessuno di essi si è verificato alla Scala. Eppure, la ribalta più indicata — non soltanto perché fu di Carlo Blasis — dovrebbe essere proprio questa. La storia del balletto milanese, in gran parte è stata proprio scritta dentro il tempio del Piermarini. Non per rimpiangere le *neiges d'antan*, ma dove sono finiti gli anni gloriosi di Milloss o, per stare più vicini nel tempo, quelli di Béjart,

che pure qualche cosina della sua parabola artistica ha visto proprio nascere grazie alla Scala? Invece, sciamani addio. Soltanto ordinaria amministrazione. *Routine*.

Sì, magari anche buona volontà, magari fervore da parte del corpo di ballo scaligero, che del resto pare abbia smesso di mugugnare sulla cattiva sorte toccatagli (forse era inutile...). Buona volontà, ma anche pochissimo impiego. Quanti sono stati, non solo produttivamente ma anche quantitativamente, gli spettacoli nel corso della stagione? Metterci a fare il conto immalinconisce, anche se qualcuno può dirci che anche presso gli altri enti lirici, per i corpi di ballo è la stessa cosa. Sulla scena, a inizio di stagione, per qualche piccola manciata di repliche, i soliti classici, a cominciare dal cialcovskiano *Schiaccianoci*. D'accordo, era un'edizione con *griffe* d'autore, firmata Nureyev, ma lo spettacolo non era più brillante e fresco come alla sua nascita, diversi anni fa.

A proposito — se è permessa una digressione — perché il «vecchio leone» stesso, Nureyev, non si è pensato di invitarlo ad esempio con quella «novità assoluta» (era un evento anche musicale, visto che c'era di mezzo Sciarrino) che è stata invece accaparrata dall'ente Arena di Verona al Filarmonico? Avèrlo cioè protagonista di *La morte a Venezia*, il balletto che il coreografo Fleming Flindt (nome di tutto rispetto) ha ricavato dall'opera di Thomas Mann, resa celebre anche dal film di Visconti?

INTRAMONTABILE ZIZI

Ecco una bella occasione sfuggita di mano ai responsabili. I quali, più o meno nello stesso tempo, hanno preferito riesumare *La bisbetica domata* di John Cranko che è sì piacevole balletto, ma tutt'altro che una novità. Del resto, la novità promessa (e poi cancellata, per via della nefasta «finanziaria») non doveva essere altro che una nuova edizione di *La bella addormentata*. Quella *Belle au bois dormant* di cui, in verità, non si sentiva la necessità dal momento che, per due volte al debutto e poi in aprile, sulla ribalta del Lirico era già passata nella nuova, brillante versione (per giunta arricchita dalla *verve* e dallo *charme* dell'intramontabile Zizi Jeanmaire) firmata da Roland Petit. In questo caso potremmo davvero dire, non per

esterofilia, che lo spettacolo offerto dal *Ballet de Marseille*, tra l'altro ricco di nomi italiani (la Zamparo, la Sposi e il veterano Luigi Bonino) è stata una delle poche cose memorabili della stagione, una di quelle da contare sulle dita.

La bisbetica domata dunque, per ritornarci sopra, era datata. Così come, a ripensarci, era datata anche la *Serata Paul Taylor* celebrata sul finire dell'inverno. E dire che questa era stata annunciata come il fiore all'occhiello della stagione, qualcuno ancora credendo (forse il direttore del corpo di ballo Robert De Warren?) che il verbo del noto coreografo statunitense fosse ancora attuale. Senza tacere poi del fatto che in agguato c'era anche il pericolo di dover affrontare di punto in bianco uno stile che non appartiene per nulla ai danzatori scaligeri, nemmeno dei più giovani volenterosi. Anche se, a dire il vero, hanno cercato di mettercela tutta e di far credere moderni dei balletti come *Arden Court* e *Cloven Kingdom*, già considerati gioielli della corona di Paul Taylor, e ancor di più si sono impegnati in *Speaking in tongues* un lavoro più recente che gira intorno alle angosce e ai timori di una comunità della grande provincia americana dibattuta tra sesso e religione.

UN ASTRO ALBANESE

La Scala non è tutto, è vero. Ma allora, allontanandoci dal sacro recinto piermariniano, possiamo dire che altrove, le cose siano andate meglio? Certo, anche se per la platea milanese ancora del tutto sconosciuto può rimanere Billy Forsythe e il suo Balletto di Francoforte, cioè il *top* della danza europea di oggi, può essere stato interessante incontrare a fine maggio (guarda caso, l'unico mese dell'anno zuppo di danza), il nuovo astro, o celebrato come tale, della coreografia francese: quell'Angelin Preljocaj di origine albanese che aveva fatto il suo grande debutto con finale consacrazione l'anno scorso nell'ambito del Festival dei Due Mondi. Ha portato, come a Spoleto, le stravinskiane *Noces* e *Un trait d'union*. E certo non è stata cosa da disprezzare, adesso che la ineffabile Martha ci ha lasciato, l'incontro con la *Martha Graham Dance Company*. Omaggio certo un po' tardivo alla grande coreografa recentemente scomparsa, visto che a Milano, in vita, non

aveva mai avuto occasione di approdare. (Già, proprio a Milano che si vanta, o si vantava, di essere una delle capitali della cultura!).

Certo, può dare vivacità e stimolo anche una piccola rassegna (piccola almeno per noi) come *Danza a teatro*, che ha il compito di mettere in vetrina, cioè di raccogliere in un progetto, le energie e gli sforzi creativi di alcuni giovani talenti. Personaggi e gruppi appartenenti a diverse scuole di formazione e dunque dai linguaggi anche molto differenti. Facciamo i nomi di Virgilio Sieni, Enzo Cosimi, Lucia Latour, Luisa Casiraghi, Giorgio Rossi e, ancora, dell'emergente Rossella Fiumi. Non so però quanto sia stato produttivo per i gruppi, e per gli spettatori, far peregrinare e gli uni e gli altri da una sala all'altra, dal Verdi al Franco Parenti, dal Teatro della 14^a al Porta Romana, all'Elfo. Sbaglio, o anche in questo caso si è ripetuto il vecchio gioco della spartizione? E allora, perché una delle tante sale milanesi — ormai definite tutte «storiche», anche quelle di più giovane nascita — non si sente capace di aprire definitivamente il suo palcoscenico solo alla danza? Modellarsi su quanto fa, ad esempio, il parigino *Théâtre de la Ville*?

DAI MOMIX AL FLAMENCO

Siamo d'accordo, l'attivo *Smeraldo* di piazza XXV aprile da qualche anno (dividendolo però con la vecchia operetta e con i lustrini del musical) si è dedicato al balletto. Sol tanto che in genere, assente alle spalle un vero progetto, si tratta di proposte a carattere popolare attente al borderò. Possono così alternarsi tanto i simpatici e bravi Momix come il flamenco dei ballerini di Rafael Aguilar o il polveroso Balletto di Tirana. □

Nureyev, fuga da Thomas Mann

DOMENICO RIGOTTI

È vero che Thomas Mann ci dice che Gustav von Aschenbach «era di statura un po' sotto la media e brunetto», eppure la sua età, la cinquantina appena superata, e certi tratti somatici («la bocca era grande, ora carnosa, ora d'un tratto tesa e sottile; le guance magre e solcate...») sembrano essere lì a congiurare e a dirci che nessun altro sulla scena può diventare meglio di Rudolf Nureyev l'interprete ideale. E a crederci deve essere stato lui per primo, l'ex tartaro volante; insieme al coreografo danese Flemming Flindt con il quale Rudy il grande s'era già messo in sodalizio per altre traslitterazioni letterarie: si veda *Il Capotto* da Gogol. Ma con Gogol il passo era apparso meno rischioso.

Trascuratezza del coreografo o bizzie del genio, il fatto è che questo *Morte a Venezia* — varato in prima mondiale al Filarmonico di Verona dall'Ente Arena — non è apparso per nulla l'evento ballettistico della stagione che era stato reclamizzato. Le componenti dello spettacolo sono apparse scollate e le potenzialità a loro volta condizionate dal timore dell'imitazione. Leggasi il film di Visconti, più ancora che l'aureo romanzo di Mann.

Sembra che tutti abbiano in un certo senso giocato in difesa. A cominciare proprio da Nureyev, che nella ombrosa maturità di von Aschenbach non è riuscito a leggere, dunque a scavare, molto a fondo, incapace, se non in qualche momento, di declinare con le giuste sfumature le pulsioni dell'animo del protagonista. Quanto alla coreografia, giocata tra il classico e il moderno, è apparsa ben lontana dal cogliere il giusto senso, i leit-motiv del racconto che son quelli della ricerca dell'identità perduta e della dura realtà del disfacimento fisico e morale. Solo in qualche momento, specie nel più riuscito secondo atto, Flindt ha saputo cogliere quel senso di rarefatto, di impalpabile che circola nell'azione. Né è bastato che per non cadere nel topos dell'Hotel des Bains e della sua *époque*, regia e scenografia (di segno molto stilizzato, dovuta a Jens Jacob Worsaae) attingessero al nero-lutto che investe scrivanie, valigie, gondole, colonne marmoree e quant'altri arredi son parsi servire alla bisogna.

Quanto alla musica, non ci si è limitati ad utilizzare il Bach metafisico di *Passacaglia*, *Ciaccona*, *Magnificat* e l'altro più trionfale dei *Brandeburghesi*, ma si è affidato il tutto a Salvatore Sciarrino che ha elaborato e orchestrato conferendo spessori inconsueti e timbri e significati diversi ad armonie e melodie, senza con ciò recare un vitale contributo. □



I Libri della Spiga

Si conclude il ciclo dedicato al teatro spagnolo del Seicento, una grande stagione del teatro europeo, paragonabile per importanza e per ricchezza all'epoca elisabettiana e al *grand siècle* francese.

Teatro del "Siglo de Oro"

Prefazione di Carmelo Samonà

TIRSO DE MOLINA

A cura di Maria Grazia Profeti
Testo originale a fronte
XLVIII + 942 pagine, 80.000 lire

In questo volume sono presentati
con traduzioni in versi
e testo originale a fronte:

Il timido a palazzo,
L'ingannatore di Siviglia e
il convitato di pietra,
Dannato per disperazione.
Con il saggio introduttivo di
Maria Grazia Profeti,

Il teatro di Tirso: convenzione ed ambiguità.



Già pubblicati:

LOPE DE VEGA

A cura di Mario Socrate.
Testo originale a fronte.
Traduzione in versi.
LXX + 988 pagine, 80.000 lire

CALDERÓN DE LA BARCA

Testo originale a fronte.
Traduzione in versi.
LXII + 990 pagine, 80.000 lire

Garzanti

LA GRAHAM QUASI UNA DIVINITÀ SULLE SCENE

STUPORE: SE N'È ANDATA MARTHA L'IMMORTALE

Diceva che «il corpo non mente» - Aveva riportato la danza a terra, liberando i piedi dalle scarpette - La sua concezione del ballo come arte dello spirito ha fatto scuola presso celebrità come Nureyev e Baryshnikov, coreografi come Glen Tetley, Robert Cohan o Merce Cunningham.

ELISA VACCARINO



Bisogna ammettere che la morte di Martha Graham, che pure sapeva ultranovantenne, ci ha sorpreso come un evento inaspettato.

Da una ventina d'anni, da quando aveva preso la sofferta decisione di non danzare più, si era conquistata con le sue apparizioni quasi mistiche, alla fine di ogni spettacolo, la sembianza di una divinità, forse inca, forse egizia o forse biblica, facendo di sé stessa e della sua persona il suo capolavoro, visualizzando sul suo volto e sul suo corpo quel tipo di donna-eroina, in lotta con il fato, che ha intimamente segnato la sua concezione della danza come arte dello spirito, come strumento di comunicazione della verità.

Le sue tuniche laminate, l'acconciatura regale, le collane-scultura e i lunghi guanti, che nascondevano le impietose deformità causate dall'artrite, servivano a sintetizzare l'intero universo delle sue coreografie, connotate da figure femminili forti, intense, battagliere.

La credevamo sinceramente immortale. E di fatto lo è, non solo per le immagini indelebili che ne restano, ma per il patrimonio di scoperte sui valori del movimento e per il repertorio di balletti che ci lascia.

Per arrivare a un traguardo tanto ambizioso ha lavorato lungamente, nell'arco di quasi un secolo, percorrendo tutta la parabola creativa che va dalle rotture avanguardistiche con il passato (tanto il balletto accademico che il moderno della prima ondata) alla consacrazione nell'alveo di una nuova tradizione, a sua volta destinata a diventare classica.

IL FILONE DELL'EPOPEA AMERICANA

Formata alla scuola di Ruth Saint Denis e Ted Shawn, pionieri della Costa Ovest, danzatrice di singolare presenza scenica nella compagnia dei suoi maestri che, come altri negli Usa, fianco a fianco con la nascente industria del cinema, puntavano sugli esotismi estetizzanti, Martha rifiuta ben presto questa strada un po' superficiale (anche se non mancano nel suo carnet di a soli composizioni come l'arcaico-mediterranea *Tanagra* del 1926, anno in cui iniziò a lavorare in proprio) e con *Lamentation*, una «danza di dolore» del 1930, dà la misura della sua potenza di ispirazione e della sua attitudine allo scavo interiore e alla espressione drammatica della sofferenza umana e sociale. Questi saranno i suoi temi di sempre, sia nel filone dell'«epopea americana», con lavori come *Primitive Mysteries* (1931), *Frontier* e *Appalachian Spring*

(1944), sia in quello, fondamentale, della rilettura influenzata dalla psicanalisi (a cui si accostò anche per uscire da un periodo di dipendenza dall'alcol) dei miti e della tragedia greca, con opere come *Herodiade* (1944), *Dark Meadow* e *Cave of the Hearth* (1946), *Errand into the Maze* (1947), *Judith* (1950), *Clytemnestra* (1958), *Phaedra* (1962), *Rite of the Spring* dell'84 (da notare che la Graham fu interprete della versione di Léonid Massine del 1930); sia, alla fine, con titoli più solari e ottimistici come *Acts of Light* dell'81 e *Maple Leaf Rag* del '90.

Martha intuì che la persistenza dei miti si radica nel profondo delle problematiche morali e intellettuali dell'uomo, ma anche e soprattutto della donna artefice di vita e, come accade nella tragedia dispensatrice di amore e di morte. La fecondità introspettiva delle eroine antiche (basta leggere le *Antigoni* di George Steiner per rilevarla analiticamente) le rende eternamente presenti nella stratificazione culturale della civiltà occidentale e le appaiono anche a quelle dell'Oriente e del suo teatrodanza.

Per esternare le pulsioni traenti di queste donne-simbolo la Graham riportò la danza a terra, liberando i piedi dalle scarpette, dichiarò la specificità sessuale della persona dando mobilità al bacino, laddove hanno sede l'erotismo e la maternità, attraverso la sua famosa alternanza di contrazioni e rilassamenti e l'ampiezza dei gesti. Inventò cioè un linguaggio e una tecnica, codificata e trasmissibile, perfettamente aderenti alla sua poetica. Non è casuale che nei suoi *dance plays* i danzatori maschi appaiano spesso retorici e persino ai limiti del ridicolo per il gusto contemporaneo. Va detto, in proposito, che nella sua vita privata fu sposata una sola volta, per breve tempo, non felicemente, con il danzatore e coreografo Eric Hawkins.

LA SUA PRESENZA IN ITALIA

Maestra di attori come Bette Davis e Gregory Peck, musa di ballerini come Rudolf Nureyev e Michail Baryshnikov, che vollero misurarsi con il suo stile, rivelatrice di talenti coreografici, alcuni fedeli al suo *imprinting*, come Glen Tetley e Robert Cohan, altri decisamente ribelli come Merce Cunningham, destinato a sua volta a fare da «padre» a generazioni di postmoderni, il suo contributo alla storia della danza e alla storia delle arti (collaborò in particolare con un musicista come Louis Horst, *trait-d'union* con l'espressionismo tedesco, e dal '35 al '60 con lo scenografo-scultore Isamu Noguchi, entrambi in perfetta sintonia con il suo mondo di archetipi nobili) è immenso.

In Italia l'abbiamo conosciuta e apprezzata tardi e, come è tipico da noi, prima sottovalutata, poi esaltata come una diva, come un mostro sacro indiscutibile, dal clamoroso insuccesso della prima comparsa fiorentina (ma negli anni '80 Firenze mediterà persino di aprirle una scuola, unica sede in Europa) alla tiepida accoglienza di Spoleto, all'autentico delirio del Meeting di Rimini, agli ultimi festanti passaggi a Pompei e Cremona, lei assente purtroppo. L'occasione di conoscerla in modo più completo e più meditato, però, è stata offerta dal Teatro Valli di Reggio Emilia, che nell'86-87 le ha dedicato un intero festival.

Rivedendo una fitta serie di produzioni di diverse epoche, tra cui anche *Frontier*, il film del '35 risonorizzato, dove lei stessa danza, si è colta tutta la sua grandezza e la portata della sua sedimentazione storica, ormai consegnata al futuro.

La sua eredità, infatti, non può avere che un senso, nel rispetto della sua estetica e della sua poetica, ma rifiutando qualsiasi schematismo imitativo: ogni coreografo deve trovare il suo linguaggio, i suoi mezzi espressivi, il suo discorso. Unica regola comune: il rigore, l'onestà e la sincerità, perché, come diceva lei stessa, «il corpo non mente». □

Martha Graham. La fotografia è dell'84.

IVO CHIESA PRESENTA IL CORTE LAMBRUSCHINI

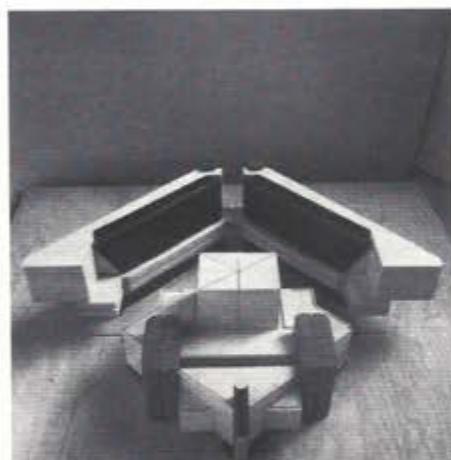
GENOVA: UN NUOVO TEATRO CON PIÙ DI MILLE POSTI

Una struttura all'italiana ma attrezzature tecnologiche avanzate - Una platea di 620 metri quadrati e un palcoscenico di 680, uscite separate dalle entrate e 600 posti auto - Luogo d'incontro permanente, vi saranno presentate le produzioni dello Stabile e anche spettacoli esterni di qualità.

CRISTINA ARGENTI

HYSTRIO - *La Corte Lambruschini, il nuovo luogo teatrale genovese, nasce con una struttura architettonica da teatro all'italiana, seppure con grandi possibilità tecnologiche. La domanda che le rivolgiamo è la seguente. Il teatro greco ebbe una sua struttura architettonica, il melodramma wagneriano. Il teatro del '900 sfrutta invece una struttura ereditata da quello dell'800 e, se vogliamo guardare bene, addirittura da quello di corte del '500. Perché?*

CHIESA - Per rispondere ad una domanda come questa occorrerebbe l'ampiezza di un saggio. Comunque, non è vero che noi siano stati costruiti nel presente secolo teatri sganciati dalla forma «all'italiana»: un termine poi che da un bel pezzo usiamo impropriamente, applicandolo in tutti i casi in cui esista la più tradizionale assegnazione di spazi al palcoscenico e alla platea, mentre soltanto la presenza dei palchi rivela il motivo di base per questa soluzione architettonica. Un motivo tutto verso il pubblico, che diventa «anche l'oggetto dello spettacolo contestando al palcoscenico il diritto di attirare tutti gli sguardi», come scrive Georges Banu in uno splendido libro appena uscito, dedicato appunto al teatro all'italiana. Che si sia ormai lontani da queste geniali costruzioni cilindriche in cui gli spettatori vedono e si fanno vedere, attentamente disposti secondo la gerarchia della città, «servendo da lente della città stessa», è superfluo dire. Chiarito questo, ripeto che abbiamo tantissimi esempi di soluzioni architettoniche «diverse». Basti citare, fra i tantissimi, il severo Teatro Studio di Strehler, o il rustico Fabbricone di Prato o la sofisticata Schaubühne di Berlino. Qui, come in molti altri casi, scopriamo, o al primo sguardo o passando oltre le strutture più sofisticate e le macchinerie più avveniristiche, che il disegno di base è un rettangolo che consente di creare volta a volta i rapporti più diversi tra il pubblico e lo spettacolo. Niente male. Poi però ci accorgiamo che la Schaubühne, ad esempio, viene spesso usata secondo lo schema tradizionale: una platea posta di fronte ad un palcoscenico. E questo palcoscenico è ovviamente meno buono di quelli tradizionali. Il fatto è che si tratta di spazi voluti da determinati registi, non suggeriti da



Per inaugurarlo Victor Hugo

Ecco una scheda tecnica sul teatro di Corte Lambruschini che ha iniziato la sua attività a Genova. Costo previsto dell'opera: 15 miliardi. Capienza 1.050 spettatori, posti auto 600. Platea 620 metri quadrati e palcoscenico 680 metri quadrati.

Agli ingressi non corrispondono le uscite: il pubblico esce attraverso altri percorsi che immettono sulle strade circostanti.

Iniziato a costruire nel 1987, il teatro ha aperto nel giugno di quest'anno con lo spettacolo Mille franchi di ricompensa di Victor Hugo, regia di Benno Besson.

altre più profonde ragioni, sociali, di costume o anche tecniche, che hanno assicurato alle grandi soluzioni storiche, dal teatro greco-romano a quello, appunto, all'italiana, le loro lunghe fortune. Non sto poi a parlare del sistema teatrale italiano in particolare che, per essere itinerante, deve trovare sul suo cammino spazi tradizionali, o relativamen-

te tradizionali, com'è il caso del Teatro della Corte, che trova comunque una sua flessibilità nella mobilità della parte avanzata del palcoscenico. Mi sembra più opportuno badare a questa valenza generale piuttosto che a rari intendimenti singoli: che poi possono realizzarsi uscendo dai teatri, come Ronconi ha fatto egregiamente in ripetute occasioni.

H. - *Trasgredire a questa forma sembra sia compito di un'avanguardia; ma proprio a Genova l'anno scorso il regista del Teatro Stabile Marco Sciaccaluga ha realizzato con gli allievi della Scuola dello Stabile Ritratto di un pianeta di Friedrich Dürrenmatt, spettacolo che riproponeva una sua struttura alla platea. Perché nel costruire un nuovo teatro non ci si è posto il problema di avere uno spazio che possa permettere e sollecitare simili operazioni?*

C. - Ce lo siamo posto, questo problema, e come. E credo che possiamo darlo come risolto. Proprio Sciaccaluga pensa, per esempio, a soluzioni giocate solo sul palcoscenico, che per essere molto vasto, 680 metri quadrati, consente di ospitare nei suoi confini uno spettacolo e il suo pubblico. Abbiamo poi gli 800 metri quadrati riservati alla scuola e alla sala prove. Anche qui si potrà agire, in determinate occasioni; e con possibilità di spazi e di impianti migliori di quelli in cui ospitiamo attualmente la scuola, dove lei ha visto *Ritratto di un pianeta*.

H. - *Il Teatro Stabile prevede una programmazione particolare per la Sala della Corte? Se sì, di che tipo?*

C. - Fino ad oggi abbiamo provato un costante disagio nel dover far passare al Duse e al Genovese gli spettacoli più diversi, da quelli di nostra produzione a quelli ospitati, dove tutti i generi — dal teatro d'arte a quello di puro intrattenimento — erano rappresentati. A partire dalla stagione '91-92 le cose cambieranno radicalmente. Tutto quello che noi produrremo verrà rappresentato esclusivamente al Teatro della Corte. E gli spettacoli di produzione diretta affiancheremo soltanto spettacoli di qualità, rigorosi, mentre al Genovese si alterneranno gli spettacoli semplicemente ospitati: da quelli che potrebbero anche affiancarsi al programma del Teatro della Corte se il tempo lo consentisse, a

Tempi grami per il Museo dell'Attore

Se l'attenzione del governo e degli enti locali resterà discontinua, se i finanziamenti rimarranno aleatori e di conseguenza se la gestione continuerà ad essere accidentata, il Civico Museo-Biblioteca dell'Attore di Genova chiuderà i battenti. È quanto si è capito dagli allarmati interventi del direttore dell'istituzione genovese Alessandro D'Amico, di Ivo Chiesa, che è stato tra i fondatori, di Eugenio Buonaccorsi, e dalla testimonianza di Luigi Squarzina a un dibattito tenutosi in febbraio nella città ligure.

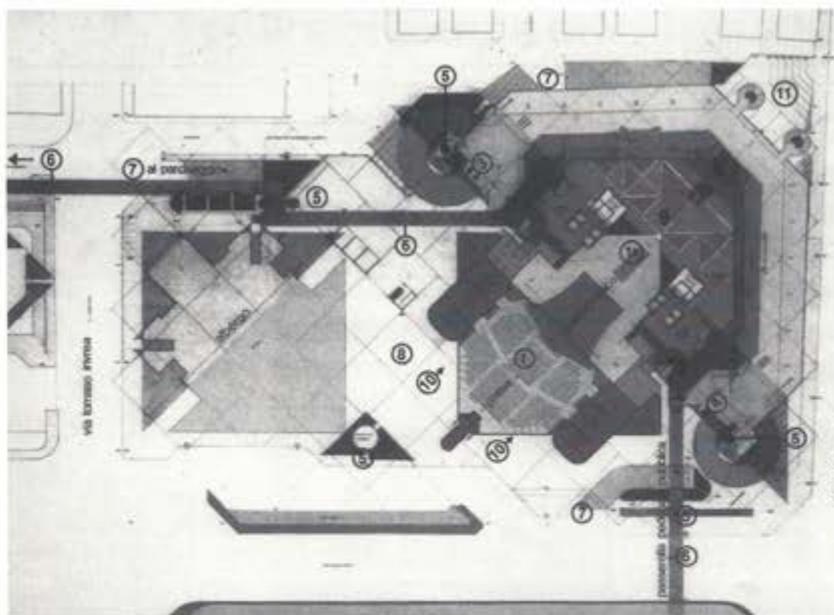
Le più elementari garanzie di sostegno non ci sono più. Il ministero dei Beni Culturali ha cancellato il suo contributo; il Comune, la Provincia e la Regione danno con il contagocce o latitano; le espressioni di solidarietà non si traducono in fatti, mancano i mezzi per retribuire il personale: siamo insomma ad uno stato di crisi che prelude alla chiusura.

Sono state fatte proposte per evitare il peggio: rifondita dello statuto, impegno congruo e continuativo degli enti promotori, integrazione fra il Museo e lo Stabile, promozione di iniziative nel contesto delle celebrazioni colombiane (per le quali il denaro scorrerà a rivi), inserimento delle attività nell'ideale contesto di una «città della cultura» e via dicendo. Sono state dette inoltre le ragioni per cui non soltanto Genova, ma tutto il Teatro italiano non possono permettersi il lusso di perdere il Museo: la sua unicità anzitutto, una biblioteca di 40 mila volumi nella quale sono confluiti i fondi dei D'Amico, dei Radice, dei Pavolini, di attori come i Ninchi, Ruggieri, Stoppa, De Lullo e alla quale attingono studiosi d'Italia e d'Europa; cimeli di valore come i costumi della Ristori o il teatrino di marionette dei Rissone, un patrimonio di iniziative, fra mostre, convegni e incontri, che ha arricchito la cultura teatrale italiana. Ce n'è abbastanza per dimostrare che il Museo-Biblioteca dell'Attore non è una istituzione inerte, conservativa.

Che cosa succederà adesso? Nulla o poco, temo, nonostante il castello dei sogni emerso dal dibattito, se non sarà spazzata via, a Genova come a Roma, una mentalità negativa che considera la cultura come il superfluo e gli stanziamenti per la cultura come un di più su cui può abbattersi tranquillamente la scure dei tagli. Dirà il lettore, forse, che con l'aria che tira altre sono le urgenze che premono. Accade però che delle emergenze nostrane e internazionali non ci si ricorda mai quando si tratta di finanziare i quotidiani carnevali della società dello Spettacolo, all'insegna di un effimero che sembra continuare ad essere l'aspirazione suprema di troppi politici e amministratori. Ci si permetta di ribattere che non si uccide la cultura soltanto bruciando la biblioteca di Alessandria. Si uccide la cultura deprezzandola, relegandola in fondo alle preoccupazioni di governo. Senza musei e biblioteche teatrali non c'è memoria teatrale, senza memoria teatrale non c'è vero teatro, senza vero teatro non c'è una civiltà dello spettacolo e la civiltà tout court: come hanno mostrato nei tempi Eschilo e Racine, Shakespeare e Goethe, Alfieri e Beckett e Havel.

Ma non era nostra intenzione fare una predica, bensì una proposta. Nominiamo alla direzione del Museo di Genova Marisa Laurito, o Mike Buonagiorno. Vedrete che i fondi arriveranno: pubblici e anche privati, di sponsor come al solito illuminati. Ugo Ronfani

A pag. 93, il plastico del Teatro visto da piazza Verdi; sul fondo i due corpi bassi del direzionale. In questa pagina, dall'alto in basso, la pianta del Teatro a quota palcoscenico.



quelli di intrattenimento.

H. - Sarà un teatro in più o hanno fondatezza le voci sulla chiusura della storica Sala Duse?

C. - In nessun teatro cittadino si può recitare bene come al Duse, a dispetto dei suoi spazi limitati e fortunosi. Quindi non si deve pensare neppure di lontano alla sua chiusura. Solo, ritengo che il Teatro di Genova non vi agirà più, in modo che altre tra le forze teatrali genovesi, soprattutto giovanili, possano giovare. Sarebbe ingiusto tenerci tre sale. Noi pensiamo di agire soltanto al Teatro della Corte e al Teatro Genovese.

H. - Come direttore del Teatro Stabile, lei sente l'apertura della Corte come un regalo al pubblico di Genova o come una risposta alle esigenze di questo pubblico?

C. - Non è un «regalo» per nessuno, né per il pubblico, né per noi. È la risposta ad una serie di esigenze che non potevano essere più oltre disattese, da quella di dotare la città di un teatro per la prosa che fosse in grado di ospitare qualunque spettacolo (non ha idea di quante rinunzie, nei decenni scorsi, a ospitare spettacoli importanti a causa delle dimensioni dei nostri attuali palcoscenici), a quella di completare una rete di teatri capace di accogliere in maniera organica e differenziata tutti i generi possibili, a quella di unire in uno solo edificio tutte le strutture attraverso le quali un teatro d'arte a pubblica gestione può esprimersi, e così via.

H. - Una breve descrizione, adesso, della politica gestionale che verrà attuata.

C. - La politica gestionale intesa in senso stretto, vista cioè in ciò che sta alle spalle degli spettacoli, direttamente prodotti o semplicemente ospitati, non cambierà. E non cambierà nemmeno l'organico, per il quale non sono previsti aumenti numerici significativi. Se ci riferiamo invece a qualcosa di più profondo, allora molte saranno le diversità, sia per la programmazione, come ho già detto, sia

per le attività collaterali, sia per come gli spazi e impianti del nuovo edificio verranno abitati da tutti quelli che vi opereranno: attori, registi, collaboratori, personale, eccetera, fino agli allievi della nostra scuola, portati finalmente vicini a quanti la professione l'hanno già imparata. E poi vogliamo che quello della Corte sia un teatro che non si limiti ad essere una sede per la produzione di spettacoli, ma diventi un grande luogo di incontro, idealmente aperto tutto il giorno, dove ogni piccolo spazio, ogni foyer, ogni corridoio diventi luogo espositivo, saletta di conferenze, ribalta per piccoli eventi spettacolari, palcoscenico per la musica, per il video, libreria e più semplicemente, ma non meno significativamente, punto di incontro: una Corte aperta alla città, un palcoscenico in cui il sipario sia idealmente sempre aperto.

H. - Quali sentimenti e quali sensazioni di previsione ha per questa nuova esperienza?

C. - Sentimenti e sensazioni sono di positivissimo segno. Il Teatro di Genova sta per entrare in una nuova fase della sua storia, diversa per molti aspetti da quella dei primi quarant'anni. Fermi restando i presupposti di sempre — dall'estrema attenzione alla compagnia stabile, al riaffermato ruolo della regia — credo che differenze forti emergeranno, anzitutto per il finalmente ottenuto coincidere, per l'identificazione — da parte del pubblico e anche per noi stessi — tra il lavoro prodotto da noi e l'edificio destinato ad ospitarlo. Credo poi che produrremo di più, sia per aumentare la nostra riconoscibilità nei confronti del pubblico cittadino (è curioso), ma il nostro lavoro è più riconoscibile per i pubblici delle altre città, dove ovviamente ci presentiamo sempre in prima persona), sia per poter articolare meglio le linee delle nostre scelte drammaturgiche, offrendo nel contempo maggiori occasioni ai nostri attori e ai nostri registi. □



Due maschi piccoli piccoli in una casa davanti al mare

LA CASA AL MARE, di Vincenzo Cerami. Regia (intelligente complicità con l'autore) di Luca De Filippo. Scene e costumi (bric-à-brac contemporaneo) di Raimonda Gaetani. Musiche (sentimental-parodistiche) di Nicola Piovani. Con Luca De Filippo (humour zavattiniano), Lello Arena (corposa comicità) e Tosca D'Acquino (maliziosa avvenenza). Compagnia Luca De Filippo.

La vena satirica di Vincenzo Cerami ha ascendenze illustri, fino a Gogol, e non rinuncia a uno sguardo umano sulle miserie sociali. Se la sua pagina scritta richiama il surrealismo del primo Zavattini e le irriverenze di Flaiano, in teatro egli mostra di conoscere la lezione di alcuni grandi come Molière, Goldoni, Feydeau, Eduardo. Aggiungerò che egli è in possesso di una tecnica molto sicura (gli ha giovato il mestiere di gagman esercitato negli Usa e in Giappone) e si capirà così che la scena italiana può contare su Cerami come su un valore sicuro.

Come dimostra questa *Casa al mare*.

Le finesse e le irriverenze del testo sono piaciute a un Luca De Filippo desideroso di allontanarsi dallo stereotipo del «figlio di papà» dedito alla napoletanità. Egli ha dunque deciso di produrre lo spettacolo, di curarne la regia e di assumere il ruolo di Corrado. Il quale è un bidivorziato sognatore e sbruffone che si lascia conquistare da Luisa, una bella oca giuliva divorziata di fresco (Tosca D'Acquino) e dà consigli di comportamento coniugale al rozzo, esagitato Luigi (Lello Arena) che è il suo migliore amico: il che non gli impedisce di soffiargli la moglie. L'adulterio di Carla, la moglie di Luigi, che l'ha abbandonato per Corrado, è fuori scena: nel primo dei due tempi assistiamo alle telefonate di un Luigi angosciato che, ignaro di come stanno le cose, somatizzando il dispiacere dell'abbandono con coliche nervose, la supplica di tornare a casa, minacciando di gettarsi dalla finestra. Il sale della commedia è in queste telefonate di Luigi e, poi, di Corrado (subdolo pacificatore impaziente di raggiungere la nuova fiamma Luisa in un loro nido a Ladispoli, che è poi il condominio al mare prestatogli con riluttanza dall'amico) alla sempre invisibile Carla. Con l'ausilio della Sip, Cerami realizza qui una sorta di Feydeau telefonico, con gags, quiproquo e doppisensi in cui si intrecciano l'amore e le diatribe di Luigi, i capricci di Carla e le astuzie di Corrado. Il quale prima organizza

za un minitrasloco, infilando nella sua capace borsa di viaggiatore di commercio in bevande alcoliche ninnoli e suppellettili di Luigi, e poi con gli stessi arreda il nido di Ladispoli, dove arriva la ritrosa Luisa. E qui si lascia disarcionare dalla foga amorosa di lei che, a lungo repressa, esplose poi incontenibile: tanto che, travolto da troppo ardore, don Giovanni fa cilecca. Intanto Luigi ha riavuto in casa la sua Carla, che gli ha confessato la sbandata; naturalmente non crede che Corrado lo abbia cornificato e, avendo scelto la libertà, lo raggiunge a Ladispoli. Comincia fra i due uomini un virile ménage davanti a una bella spaghetta; un vecchio 45 giri in stile hawaiano e un ombrellone da spiaggia concluderanno addirittura con un sogno antillano la prima giornata di convivenza dei due amici fra il cemento balneare.

La vis comica di Arena sulla scena esplose meglio che al cinema, con una corposità che — quando non va fuori registro — tratteggia gustosamente il personaggio di un imbranato al quale non si può non voler bene. È per lui che il pubblico della prima, alla fine calorosamente plaudente, ha riso più spesso, mentre a De Filippo ha riservato i sorrisi e le complicità dovute a un personaggio che egli ha disegnato sui toni di una comicità involontaria, accortamente interiorizzata. Gradevole sorpresa la D'Acquino, smagliante di giovinezza e spiritosa quando si prepara all'eros parlando di stelle e di oroscopi. N.F.

Se i registi stravedono per dodici Cenerentole

DODICI CENERENTOLE, dal libro di Rita Cirio e Emanuele Luzzati. Con Aldo Amoroso (arlecchinesco), Lorenzo Anelli (bella impostazione), Nicholas Brandon (divertente), Enrico Campanati (bravura), Francesca Corso (buona promessa), Rossana D'Andrea (bene nel canto), Rita Falcone (un po' rauca), Anna Rechiruzzi (simpatica), Veronica Rocca (versatile), Vanni Valenza. Musiche (parodistiche) di Bruno Coli, scenografie e costumi di Lele Luzzati (Patworkiane e divertenti). Regia (peritante, ma con qualche facile effetto) di Filippo Crivelli. Teatro della Tosse, Genova.

Dodici Cenerentole in cerca d'autore è un libro spassoso scritto da Rita Cirio e illustrato da Lele Luzzati nel 1976. La storia di Cenerentola venne proposta in dodici versioni, scegliendo tra gli autori più noti e rappresentati (Shakespeare, Goldoni, Brecht, Tennessee Williams, Beckett), fra i tragi-

ci greci e fra quelli meno rappresentati (Ruzante o Alfieri). Accanto alla riscrittura della celebre favola, sono state scritte alcune indicazioni di regia ironizzando sulle classiche ripetitività di alcune «mode» teatrali. Si sarebbe potuto pensare che i quindici anni passati avessero apportato dei cambiamenti tali da rendere il testo datato e apprezzabile solo dagli specialisti. Invece non è stato così. È stata una sorpresa vedere come le situazioni del testo siano ancora attualissime e come, eccetto piccole modifiche apportate dallo stesso Crivelli, un testo di costume scritto un po' di anni orsono diverta ancora il pubblico, anche quello meno abituato. Le considerazioni sulle scelte registiche, l'affettazione di certe messe in scena, la seriosità di alcuni autori, sono ordinati e regolati nell'attuale allestimento da una regia che mantiene il ritmo e la fantasia del testo originale, cadendo peraltro talvolta nei tranelli da essa stessa messi in ridicolo. Il nutrito e giovane gruppo di attori, pur mantenendo una certa autonomia, è stato ben concertato e i costumi e le scenografie di Luzzati, anche se talvolta riprendono temi già svolti, hanno bene ornato il palcoscenico, cadenzando con colori vivaci o tetri chiaroscuri, *paillettes* e lunghe tuniche tutta l'operazione. *Cristina Argenti*

Un povero diavolo sceso sulla terra a prender moglie

IL DIAVOLO CURIOSO, di Corrado Alvaro. Regia (attenta) di Giancarlo Sammartano. Scene e costumi di Cesare Berlingeri. Musiche di Stefano Marcucci. Con Giuseppe Argirò, Armando Bandini, Luca Biagini, Antonio Brancati, Fulvio Cauteruccio, Maria Grazia Comunale, Gianni Conversano, Francesco Di Federico, Valentina Emeri, Cristina Giachero, Carmen Giardina, Saverio La Ruina, Giuseppe Maradei (di diseguali livelli). Prod. Stabile di Calabria.

Testo teatrale mai rappresentato, scritto da Corrado Alvaro fra il 1930 e il 1935, *Il diavolo curioso* racconta la nota storia di Belfagor esiliato dall'inferno perché dimostra eccessivo interesse alla vita. Tornato dunque sulla terra, questo diavolo s'innamora e si sposa, appassionandosi alla vicenda terrena tanto da dimenticare l'inferno, finché non scade il tempo decretato per lui dagli dei inferi. Lavoro minore di un importante narratore, per di più elaborato in un momento storico e sociale particolare, *Il diavolo curioso* risente della corvittà un po' facile della commedia coeva, e se da un lato se ne può apprezzare l'agilità linguistica, dall'altro rimane l'evidenza di un testo fragile, incerto fra



comico e drammatico. Nella prima parte, che si svolge alla corte dei diavoli, la tematica misogina, grottesca e maschilista o, comunque, volta a considerare la brutalità e la stupidità del comportamento umano, riesce a rendere divertente una materia di per sé un po' scontata. Ma quando, nella vita sulla terra, Belfagor capisce la tragedia dell'umanità attraverso sentimenti che stravolgono le tesi quasi-comiche della prima parte, la debolezza strutturale del testo di Alvaro si rivela in pieno. Il filosofo anche qui non rende, soprattutto se a proporgli sulla scena è un narratore lirico di squisita sensibilità umana e terrigena. Il divario è, poi, accentuato da una resa scenica e da un'interpretazione nel complesso non eccelle. *Gilberto Finzi*

Anime inquiete perdute nell'estate del Sud americano

IMPROVVISAMENTE L'ESTATE SCORSA (1958), di T. Williams. Traduzione di Masolino D'Amico. Regia (lucida visionarietà) di Cherif. Scene e costumi (*Old America* in chiave astratta) di Tobia Ercolino. Con Alida Valli (esemplare), Raffaella Azim (appassionata), Giovanni Visentin, Anna Goel, Carlo De Mejo, Ursula Von Baechler, Anna Zaneva. Prod. Nuova Scena.

L'interpretazione intensa e misurata di Alida Valli basterebbe per giustificare il nuovo exploit della bolognese *Nuova Scena*, impegnata a proporre testi celebrati ma mai rappresentati in Italia: *Suddenly last Summer* (dal quale Mankiewicz trasse nel '59 un film con la Hepburn, la Taylor e Clift) dopo *Les Paravents* di Gènet, allestito nel '90 con la stessa Valli e la stessa regia di Cherif. Ma a parte la presenza, nel cast, di un'altra ottima interprete, Raffaella Azim, questa riproposta dell'eccessivo ma sempre intrigante Tennessee Williams sembra a me degna di nota per l'originalità dell'approccio registico. Cherif è un «destabilizzatore» del *déjà vu*, di ogni testo si appropria per leggerlo nella luce bianca di una visionarietà mediterranea. E se il cinema, in tal caso cattivo mediatore, nonché *clichés* letterari sul «profondo Sud» americano avevano finito per ingigantire i difetti di Williams (che sono il patetismo, il simbolismo decadente, l'ossessione psico-sessuale), con Cherif, fortunatamente, se ne recupera la poesia turgida, inquietante. La villa vittoriana di New Orleans, con annesso giardino-giungla, dove si svolge il duello «all'ultimo sangue» fra l'inesorabile Mrs Venable e la spaurita nipote Catherine, intorno alla vera morte di Sebastian, è tutto tranne che un luogo di abusate convenzioni sudiste. La veranda con portico di Ercolino, che ha l'essenzialità surreale di un'architettura mentale, le luci verdi di Testa e (quando non siano pleonastici) i frammenti di jazz freddo e di sonate per pianoforte di De Franceschi, predispongono ad atmosfere depurate da residui naturalistici, starei per dire checoviane, ma immerse in un *horror* gotico, alla Poe.

Ecco che allora gli eccessi del testo di Williams sono come riassorbiti in un tessuto metaforico, e l'approssimazione dell'indagine psicanalitica (difficilmente sopportabile da orecchie europee) sparisce nelle stravaganze simbolico-decadenti del racconto, e ciò che perde in realismo violento il dramma guadagna in stregata allusività.

Ricorderò che *Improvisamente l'estate scorsa* porta in scena una madre dominatrice, Mrs Venable (La Valli) il cui figlio Sebastian — un omosessuale amante della poesia e dei viaggi — era stato ucciso e divorato sulla spiaggia di un paese ispanico da una torma di ragazzi che la fame aveva spinto all'antropofagia, sotto gli occhi della orrificata cugina Catherine (la Azim), di cui egli si serviva per i suoi adescamenti. Sull'orlo della follia, Catherine è stata internata dalla zia in una clinica e ora si sta decidendo se sottoporla a lobotomia per cancellare, insieme alle sue presunte allucinazioni, la



verità di quella morte, insopportabile alla vecchia. Ma un neurochirurgo (il Visentin, *phisque du role*, qualche problema di dizione), riesce a ristabilire la verità ricorrendo al Penthotal. Ecco allora, simmetrico ai vaneggiamenti dinieghi della madre, il macabro monologo di Catherine evoca l'assalto dei piccoli antropofagi.

Alida Valli è una Mrs Venable che arriva su una portantina meccanica, indossa vaporose toilettes da diva hollywoodiana e soffoca la sua insopportabile verità in una stanca, torpida ostinazione. È questo registro anticonvenzionale, rafforzato da vigili modulazioni tonali, che rende la sua interpretazione semplicemente magistrale. Biancovestita, selvaggia, fremente, la Azim è la giovane vittima, fiera e innocente, caduta nella trappola genetica di una crudeltà travestita di amore. *U.R.*

Il segreto dell'attore secondo Novarina

LETTERA AGLI ATTORI di Valère Novarina. Versione italiana (aderente) di Pietro Pizzuti. Regia (id.) di Bernard De Coster. Con Pietro Pizzuti. Prod. *Le Rideau de Bruxelles* e Teatro Contatto, Udine.

Nel 1974 Valère Novarina veniva allontanato dal teatro *Le Rideau de Bruxelles*, dove si stava rappresentando il suo *L'atelier volant*, perché il regista non apprezzava i consigli e i suggerimenti del giovane autore sull'interpretazione del testo. La reazione del Novarina fu una lunga lettera inviata agli attori nella quale esprimeva le sue intenzioni e le sue idee sul teatro e sul ruolo dell'attore: «...Il teatro è un recinto dove noi veniamo per vedere l'attore gettato sulla scena, da sé stesso o di forza, uno sradicamento dal proprio io. Come un cieco, uno straniero, un esiliato, come precipitato dal suo vero luogo. Egli parla come un animale sorpreso di poter parlare. Noi andiamo a teatro per prendere paura con l'autore, rivivere con lui il nostro ingresso qui nel corpo incomprensibile; respirare per mezzo di un altro, riprendere il gusto delle parole vive... L'attore non è come noi: muove il suo corpo diversamente, proiettato in pensiero davanti a sé. Non ha un corpo come il nostro; lo muove con le parole davanti a sé e verso di noi. C'è qualcosa di simile a una santa Portatrice nell'attore, una comica Via Crucis: lo vedo deportato, trasportato, catturato dall'interno e portatore». Pubblicato per la prima volta tre anni più tardi col titolo *Lettera agli attori*, il testo venne messo in scena nel 1989 dal teatro belga *Le Rideau de Bruxelles* con la regia di Claude Etienne. A distanza di due anni è stato ripreso da Bernard De Coster per l'interpretazione di Pietro Pizzuti, che ne ha curato anche la versione italiana, e presentato in prima nazionale al Teatro Zanon di Udine. *Claudia Cannella*

La «serata del disonore» di Haber, clown geniale

Siete avvertiti, sarà una «serata del disonore». Ospite di Maurizio Costanzo al Teatro Parioli, per la serie delle «serate d'onore» dedicate ai protagonisti del teatro di prosa, Alessandro Haber ha esordito così. Ed è stata, in effetti, una serata matta; Haber — che era ospite del Parioli dopo la grande e illustre Elena Zareschi — ha stravolto tutte le regole del gioco. Invece di limitarsi a recitare brani del suo repertorio, *Tragedia popolare* di Missiroli, che era in platea a fare il tifo, *L'intervista* della Ginzburg, *Orgia* di Pasolini, ha recitato certe inedite e sorprendenti sue poesie surreali, ha avviato conversazioni imbarazzanti, in cui entrava anche Freud, con la mamma e il papà che gli davano le battute, ha imitato Gino Paoli cantando *Sapore di sale*, ha improvvisato gags.

«Il teatro nel teatro» di un interprete tra i più singolari della nuova scena che, sul tono di una lunga confessione zavattiniana, spiegava con molta ironia com'era accaduto che il piccolo figlio di un ebreo rumeno e di una casalinga di Verona fosse diventato un attore anomalo e inimitabile, conteso ormai dai migliori registi del teatro, della televisione e del cinema. La «serata del disonore», introdotta da «applausi all'americana», cioè da fischi, di una platea che contava i più bei nomi del *tout spectacle* di Roma — da Pamela Villoresi a Nanni Loy, agli emergenti del nuovo cinema — è cominciata a sipario chiuso, come uno *sketch* in cui Haber si è finto terrorizzato per quanto stava per succedergli, con una gran voglia di fuga e di pipì. Ed è continuata sullo stesso tono; un tenero vaniloquio poetico sulla sua infanzia di *Pel di Carota*, esilaranti variazioni sull'impubere erotismo degli anni di scuola; chapliniani resoconti dei suoi tentativi di fare del teatro; la lettura di versi adolescenziali. Ne è venuto fuori un autoritratto che era una spiritosissima autocaricatura e, a un secondo grado, la disarmata confessione di un omino «piccolo piccolo» che, ostinatamente, con la sua fronte stempiata, la sua figura tozza, le maniere impacciate di un impiegato del catasto che reciti in una filodrammatica e la dizione spezzata, nella quale la paura diventava aggressività, finiva per spiegare il mistero dell'attore. Di un uomo, cioè, che ha bisogno di recitare per inventarsi un'altra vita, in un altro mondo.

E così lo «scherzo goliardico» di Haber si è trasformato via via in una sorta di seduta psicanalitica dove inconscio e subconscio si mescolavano, e la figura reale dell'attore si confondeva con i ruoli della scena. E il pubblico a gridare «Haber, sei il più grande». *U.R.*



Giustizia dal sapore amaro in una parabola di von Kleist

KOHLHAAS di Remo Rostagno e Marco Baliani. Tratto da *Michael Kohlhaas* di Heinrich von Kleist. Con (eccellente narratore) Marco Baliani. Prod. Ruotalibera, Roma.

Quando entra in scena, con quella sua faccia un po' spiritata, Marco Baliani ha tutto fuorché l'aria di un nonno pronto a raccontare fiabe. Poi però, seduto su una sedia, sulla scena spoglia, riesce a incantare un pubblico di tutte le età con lo splendido racconto di von Kleist e con straordinarie capacità di narratore.

Siamo nel XVI secolo, Michael Kohlhaas è un mercante di cavalli mite e laborioso che subisce un torto da un signorotto locale.

La sua richiesta di giustizia viene ignorata, gli massacrano il servo e perde la moglie: nel suo cuore si apre una voragine nera, che egli tenta di colmare formando una banda e diventando brigante e assassino. La disperata ricerca di giustizia si trasforma così in cieca e incontrollata vendetta: Kohlhaas lo capisce — grazie anche alle parole di un vecchio saggio («...il desiderio dell'ingiusto è la vendetta») —, si fa arrestare e condannare a morte.

Di quel potere, incarnato ora dalla figura del principe di Sassonia, che gli aveva negato la giustizia, rifiuta anche la possibilità di salvarsi *in extremis* grazie al casuale possesso di un pezzo di carta su cui una zingara aveva scritto il destino del principe. Kohlhaas non accetta il compromesso, inghiotte il foglietto e si lascia impiccare. I temi del sopruso, della vendetta e della sofferta ricerca di giustizia — sempre attuali e sempre senza risposta — ci restano così nella coscienza, frammenti di speranza lanciati come un messaggio di naufrago nel mare del tempo: «...Di Kohlhaas si parla ancora e c'è una città che porta il suo nome, mentre del principe di Sassonia e della sua dinastia si sono perse le tracce». *Claudia Cannella*

Un bar a luci gialle all'insegna di Queneau

BAR BITURICO. Regia (bene) e testo (meglio in altre occasioni) di Giorgio Gallione, scene (bene) di Guido Fiorato, costumi (pertinenti) di Valeria Campo, musiche (allegre) di Paolo Silvestri, movimenti coreografici (efficaci) di Luca Nannini. Con Marcello Cesena (ottimo *en travesti*), Maurizio Crozza (dotatissimo), Ugo Dighero (mutevole), Mauro Pirovano (bene), Carla Signoris (doti canore), Gabriella Piccau (simpatica), Giorgio Scaramuzzino (divertente). Teatro dell'Archivolt, Genova.

Bar Biturico era, nel racconto *I fiori blu* di R. Que-

nean, un bar dove si recava Cidrolin, protagonista del testo. Nella versione del Teatro dell'Archivolt il *Bar Biturico* ospita le vicende di una serie di personaggi «storici» del genere giallo inventati da Hammet, Chandler, Woody Allen e Cami, riscritti da Giorgio Gallione in un *pot-pourri* di invenzioni, lazzi, «numeri» di cabaret e varietà, flashes cinematografici e letterari che hanno come solo *fil rouge* quello di appartenere al genere giallo ma che sono ben concertati grazie anche alle doti peculiari dei singoli attori. Doti canterine e ballerine, goliardiche e sarcastiche del gruppo dell'Archivolt, che ben vengono evidenziate nel nuovo spettacolo sospeso a metà tra la commedia e il musical. La presenza dei classici del giallo e dei personaggi dei fumetti è evidente e qualche volta va oltre la mera citazione per ritornare in veri e propri atti unici inseriti in un *puzzle* che si ricomponde all'insegna del bar benniano dove, si va e si viene con storie da raccontare. Comicità, ironia, *sense of humor* sono le caratteristiche ormai sperimentate dal gruppo che però in quest'ultima prova è parso meno brillante che in altre occasioni. Lo smalto è stato un po' opacizzato forse dalla volontà di mettere un po' troppe cose insieme e della scelta del tema che, nonostante sia meritevole di attenzione, non ha lo spessore culturale delle scelte precedenti. *Cristina Argenti*

Il segreto della figlia del vecchio lupo di mare

ANNA CHRISTIE, di Eugene O'Neill. Riduzione e regia (appropriata) di Ezio Maria Caserta. Scene (volumi plastici e forme pure) ispirate a Mario Ceroli. Musiche (d'epoca) della Storyville Jazzband. Con Isabella Caserta (intensa), Mario Valdemarin (controllato e naturale), Dario Cassini (aggressivo), Roberto Vandelli (misurato), Paola Danese (diligente). Prod. Coop. T.S. di Verona.

Con la bella interpretazione di Isabella Caserta, che ha anche mostrato di possedere *le phisique du rôle*, è andato in scena al Teatro-Laboratorio di Verona, *Anna Christie* di O'Neill.

La regia di Caserta ci ha convinti, perché è riuscita ad imprimere all'operazione quel giusto grado di realismo necessario per non scendere in quella banalizzazione che il plot melodrammatico poteva anche suggerire. Caserta è anche riuscito a scansare il pericolo dell'astrazione in giochi di simbologie



e metafore che pure il testo sembrerebbe in certi momenti indicare (la nebbia, il mare come natura generante e dissolvente, il fato atavico della morte per naufrago, l'incrollabile destino di solitudine per le donne dei marinai, e così via).

La storia è quella di una ragazza che rivede il padre, capitano di una barca da carbone, dopo quindici anni. L'incontro suscita in lui un affetto morboso, tale da vietarle il matrimonio con un fuochista raccolto naufrago. La scusa è che poi s'imbarcherà e la lascerà sola. Ben altre sono le ragioni per cui la fanciulla rifiuta di sposarlo: è stata per due anni in un bordello. Questa rilevazione sconvolge entrambi gli uomini; ma non riesce ad essere motivo determinante. Dopo una prima rottura, l'azione si conclude con un matrimonio «cartartico».

L'allestimento è stato preceduto da un convegno di studi organizzato per conto dell'assessorato alla Cultura presso la Società letteraria di Verona, con la partecipazione di Federico Doglio, Paolo Puppa, Rita Di Giuseppe, Roberto Cagliari, Rossella Mason e dello stesso Caserta. *Rudy De Cadaval*



Tristezza e innocenza del povero Minotauro

MINOTAURUS, di Friedrich Dürrenmatt. Traduzione di Giuseppe Dierna. Regia (ricca e sapiente) di Josef Svoboda. Coreografia (raffinata) di Raffaella Mattioli. Scene e costumi (plastici ed essenziali) di Jindrich Smetana. Musiche (pertinenti) di Michal Pavlicek. Interpretazione (limpida e intensa) di Jan Kadlec, Pavel Martinek, Maria Chrzova, Pavel Knolle. Voce recitante di Francesco Vairano. Prod. da Lanterna Magica.

«Ciò che in lui vi era di umano sognava con la tristezza dell'uomo, ciò che vi era del Minotauro sognava in lui con la tristezza dell'animale». Questa la chiave di *Minotaurus*, dedicato dallo scomparso Friedrich Dürrenmatt a Josef Svoboda che, avvalendosi di tecnologie mai prima sperimentate, ne ha fatto, all'interno di un progetto di ricerca sui miti del Mediterraneo, una sorta di spettacolo *totale* in cui teatro, cinema, danza si amalgamano con effetti di grande suggestione drammatica. Condotta sul filo teso e scarno di una breve ballata tradotta da Giuseppe Dierna, lo spettacolo si snoda

infatti in un nitore di gesti sapientemente orchestrati dalla coreografia di Raffaella Mattioli, mentre il supporto della proiezione cinematografica va evocando i sommovimenti maestosi di una natura sconvolta dal mostruoso parto di Pasifae, la libertà sognata di un'innocenza primeva, la chiusa oppressione di un impenetrabile labirinto. L'elemento tecnologico diviene così strumento di sorprendente creatività e di immaginifica illusione, che dilata la nudità del palcoscenico nella drammaticità di un universo terribile e solare e al tempo stesso nell'immobilità di un luogo segregato e claustrofobico di riflessi notturni, da cui giungono gli echi di una natura violata.

L'antro sepolto e oscuro del Minotauro si riempie della solitudine di un essere incolpevole che col movimento del capo incita al gioco e alla gioia la fanciulla uccisa inconsapevolmente. Per poi rannicchiarsi in un sonno rassegnato e dolente di essere che, per la sua stessa incompletezza di uomo e di bestia, il destino condanna a un eterno silenzio e che accoglie Teseo, venuto a uccidere consapevolmente, come un sospirato compagno. Alla riuscita dello spettacolo, smagliante e incisivo, contribuiscono in maniera determinante l'interpretazione misurata, ieratica a tratti, di Jan Kadlec, di Maria Chrzova, Pavel Martinek e di Pavel Knolle, ma anche le scene e i costumi di Jindric Smetana e le musiche di Michal Pavlicek, sapientemente amalgamati dalla regia di Josef Svoboda. *Antonella Melilli*

La Masiero diva al tramonto in un ruolo che fu della Davis

EVA CONTRO EVA, di Mary Orr e Reginald Denham. Traduzione e adattamento (discutibili) di Guido Nahum. Regia (composita) di Augusto Zucchi. Scene (modeste) di Roberto Comotti. Costumi (bene) di Antonella Poletti. Musiche (citazioni jazzistiche) di Sellani e Libano. Con Lauretta Masiero (padrona del ruolo), Miriam Mesturino (più che una promessa), Roberto Antonelli e Andrea Tidona (buone caratterizzazioni), Gabriella Poliziano, Adolfo Fenoglio, Riccardo Diana. Prod. Nando Milazzo.

Lauretta Masiero in un «classico» di Hollywood trasferito sulla scena, rimasto nella memoria degli spettatori per l'incetta di Oscar che ne fecero (1950) il regista Mankiewicz e le interpreti, Bette Davis e Anne Baxter. E per la versione musical che, con il titolo *Applause*, abbiamo veduto in Italia con Rossella Falk e Ivana Monti.

L'impianto scenico (le parti retrostanti di un palcoscenico, trasformate a vista per le esigenze dell'ambientazione) è ingegnoso sulla carta, ma realizzato con povertà di mezzi. Il cast è diseguale, la regia esita fra le regole della commedia naturalistica «made in Usa» e più azzardate ricerche di destrutturazione del testo, il che ingenera incertezze. E gli interventi musicali, dominati da un sassofono solista, sono di maniera. Con tutto questo, *Eva contro Eva* resta un buon congegno teatrale, con una sua residua efficacia, anche se la memoria del film ottunde l'effetto sorpresa. E poi c'è la presenza di Lauretta Masiero: di un'attrice esperta, che occupa naturalmente la scena e che, per la misura con cui assume il suo personaggio di diva sul viale del tramonto, senza eccedere nell'imitazione del modello hollywoodiano, con tocchi di verità personale, ci offre una prova convincente. Accanto a questa Masiero che fa dimenticare il suo repertorio d'*antan*, c'è una figlia, anzi una nipote d'arte, Miriam Mesturino, che viene da una famiglia di gestori di teatri torinesi, quella dell'ex sovrintendente del Regio Giuseppe Erba, e che a soli ventun anni mostra di saper controllare il ruolo impegnativo di Eva, la rivale della grande Margò. Superfluo svelare tutte le tresche della giovane arrampicatrice di palcoscenico, che si finge una ex ragazza di campagna, orfana, ammiratrice sviscerata di Margò, si fa assumere come segretaria, s'insinua nel cuore della matura attrice e nei letti del direttore di scena e dell'aiuto regista, fino a soppiantare con l'inganno la protagonista in una commedia di successo, soffiargli il marito, strappare il ruolo principale di una nuova *pièce*, impadronirsi del teatro. C.C.

Un compleanno postumo per ricordare Kantor



AUJOURD'HUI C'EST MON ANNIVERSAIRE, di Tadeusz Kantor (1915-1990). Regia e scenografia (postume) dell'attore, Théâtre Cricot 2, con oltre venti attori — alcuni italiani — tutti legati ad un impegno di fedeltà alla memoria del maestro di Cracovia. Crt Artificio.

Oggi è il mio compleanno — bilancio di una vita d'artista a contatto con i grandi sconvolgimenti del secolo — è diventato dopo la morte di Kantor, l'8 dicembre scorso, il suo testamento: monito estremo, urlante di sincerità, di un uomo della vecchia Europa straziata da due guerre mondiali, dai furori della storia, dai mostri delle ideologie. Epilogo del doloroso discorso che il pittore-regista aveva avviato con *Grande imballaggio*, *La classe morta*, *Wielopole Wielopole* e *Crepino gli artisti*. Oggi è il mio compleanno conserva tutta la forza rivoluzionaria e catartica delle opere precedenti. Alla prima milanese al Franco Parenti l'emozione è esplosa in applausi interminabili rivolti alla memoria del maestro e agli attori del Cricot, i quali hanno voluto portare in giro per l'Europa questo spettacolo in cui è condensato tutto l'immaginario di Kantor, offrendo così al loro grande Compagno di strada «i loro sogni, i loro pensieri e i loro atti», come si legge sul programma di sala.

Kantor era là, una volta di più in scena, impersonato da un sosia (Andrzej Welmski) che ne assumeva l'immobilità e il silenzio catatonici, gli improvvisi lampeggiamenti degli occhi nel volto spigoloso, i tic delle braccia e delle mani mosse a dirigere un'orchestra invisibile. Il palcoscenico era la Stanza dell'Immaginario, *atelier* d'artista nel quale irrompevano i cari fantasmi della memoria e le figurazioni mostruose della violenza. Tre grandi cornici delimitavano altrettante scene, ritagliate nel nero. In quella di fondo ecco le foto ricordo dei famigliari, degli eroi, degli invalidi, nella cornice di destra posa l'infanta del Velazquez (Teresa Welmski), oggetto dell'immaginazione proibita, illusorio rifugio nelle delizie dell'arte sul quale si sovrappone la figura patetica della Povera Ragazza, ricordo di un amore perduto (Maria Vayssière). E la cornice di sinistra inquadra l'autore, come Autoritratto che si realizza attraverso il «nuovo battesimo» della festa di compleanno, e che ha il suo doppio nella figura dell'Ombra, stesa a dormire o a fantasticare su una branda. Sul pavimento gli Imballaggi: corpi insaccati nella iuta, striscianti, frammenti preziosi e vilipesi della sostanza umana, citazioni dell'happening kantorianesimo del '66. Gira per la Stanza dell'Immaginario, umile e grigia, la Serva «che si spaccia per un Critico», e rigoverna stoviglie o inutilmente cerca di rassettare uno spazio domestico invaso da militari, spie e poliziotti (Ludmila Ryba). Arrivano dalle lontananze dell'infanzia i Cari Assenti, per la festa annunciata: il Padre e Colui che s'è appropriato della sua faccia (Waclav e Leslaw Janicki, clown tragici impegnati in virtuosità mimetiche), la Madre, ossuta e severa presenza (Maria Krasicka), lo Zio Stasio, col suo violino nero pece (Roman Siwulak) e il rubicondo, comiziale parroco del mitico villaggio di Wielopole (Zbigniew Bednarczyk). Affiorano dal passato figure di cronache lontane: l'illare acquaiolo ebreo di Wielopole (Jan Ksiazek), lo Strillone dell'anno 1914 che annuncia Serayevo (Lech Strangret), il medico biancovestito dell'ospedale militare, reincarnazione di Geova, che in una sorta di rito biblico ausculta e «consacra» alla catastrofe i mutilati della prima guerra mondiale (straordinaria interpretazione di Mira Rychlicka). Nello spazio protetto degli affetti famigliari appare il Bidello della *Classe morta*, con il cannone, cantando l'inno austriaco (Stanislaw Michno); sostenuti da una colonna sonora che allinea canzoni yiddish, tanghi e polke, motivi di Offenbach fino al secondo movimento dell'*Eroica* di Beethoven, irrompono i protagonisti della grande barbarie del secolo, militari e carnefici, guardiani dei lager e assassini nazisti, mitragliatrici e blindati. Ecco, ancora, le vittime dello stalinismo, la scultrice Maria Jarema, sacerdotessa dell'astrattismo, amica di Kantor, perseguitata dai guardiani del realismo socialista (Ewa Janicka, in tenuta di rivoluzionaria), il pittore Jonasz Sterne, sopravvissuto miracolosamente all'Olocausto, e il grande riformatore del teatro russo Mejerchol'd, comunista militante, assassinato come spia. La festa del compleanno si trasforma allora in banchetto funebre, dopo un finale parossistico — che deve molto al teatro espressionista, e fa pensare all'Apocalisse secondo Kraus e Ronconi — con in scena le belve feroci del potere violento. Così termina l'opera postuma di Kantor. E se mancano, soprattutto nella prima parte, il magnetismo e la tensione nervosa con cui il maestro di Cracovia, sulla scena, sapeva animare le sue tragiche marionette, il messaggio è alto, una immensa pietà sboccia sulla landa desolata della disperazione. *Ugo Ronfani*



Il Golem ritorna in un dramma cantato

GOLEM, dramma cantato di Moni Ovadia. Musiche originali (tardoromantiche) di Alessandro Nidi. Musiche tradizionali Yiddish (travolgenti) elaborate da Maurizio Dehò e Gian Pietro Marazza. Drammaturgia e messa in scena (unità di stile) di Daniele Abbado e Moni Ovadia. Scene e costumi (cultura ebraica mitteleuropea) di Pierluigi Bottazzi. Con (eccellenti) Moni Ovadia, Giuseppe Zambon, Olek Mincer, Maria Colegni, Silvia Paggi, Roberta Zanuso, Margherita Laera e i musicisti della Klezmer TheaterOrchestra. Prod. Crt Artificio.

L'Ebreo errante, guidandoci con inaspettato brio nei percorsi tortuosi dello spazio e del tempo della cultura ebraica, ci introduce nella magica e misteriosa Praga del XVI sec. Qui il mitico Rabbino

Lów aveva dato vita a una gigantesca creatura d'argilla, il Golem, nel doppio intento di farne un servitore della sinagoga e, all'occorrenza, un difensore del ghetto contro soprusi e violenze.

Senonché il Golem sfugge al controllo del suo creatore e semina terrore e morte, uccidendo anche bambini. Al Rabbino non resta, quindi, che distruggerlo: l'uomo viene punito dell'imitatio Dei nell'atto della creazione e il suo delirio di onnipotenza rischia di sfociare nella distruzione dell'umanità stessa.

Dal romanzo di Meyrinck, al dramma di Leivik, al film di Wegener le rielaborazioni del mito non mancano, ma è anche vero che quella di Ovadia è un'operazione nuova e autonoma. Nuova per l'insinuante presenza di Kafka, per la scelta di intrecciare diverse sonorità linguistiche (lo yiddish, il tedesco dei testi in citazione e l'italiano) e di affiancarle alla musica, fondamentale, che si sdoppia in colta e tradizionale, entrambe suonate dal vivo da strumentisti in buca e da una trascinate orchestra Klizmer — che riveste anche il ruolo del popolo del ghetto — sulla scena. Oltre al Rabbino Lów e al servo della sinagoga (che funge anche da traduttore delle parti in Yiddish e in tedesco), interpretati rispettivamente dai bravi Moni Ovadia e Olek Mincer, lo svolgimento del plot drammaturgico è completato dall'Ombra, anima parlante del Golem, che vorrebbe evitare di vivere, quasi intuisse la punizione di Dio. *Claudia Cannella*

Tre solitudini a confronto nel paesaggio della bassa

QUADRATO BIANCO SU FONDO BIANCO, di Roberto Traverso (anche regista attento). Musiche (evocatività raffinata) di Giancarlo Cardini. Collaborazioni sceniche di Ubaldo Nicola e Antonio Sixty. Con Raffaella Boscolo, Johnny Gable, Andrea Novicov (intimismo espressivo). Out off, di Milano, rassegna Sussurri e Grida.

Traverso è, occhio e croce, un trentenne che vive in mezzo alle risaie del Pavese, e la risaia è il paesaggio-clima di *Quadrato bianco su fondo bianco*. Il titolo è quello di una composizione del pittore Malevic, astratto e futurista, di cui la massima seguente può fornire il senso del vano cercarsi per capirsi dei tre personaggi in scena: «Poiché l'esistenza umana è il luogo della lotta fra la coscienza

e l'inconscio, la disgrazia dell'uomo è di non poter completamente pensare il suo pensiero». Alcuni di noi avevano notato il lavoro di Traverso fra i copioni dell'ultima edizione del Premio Riccione, e fa piacere constatare che, una volta tanto, un testo non banale di un giovane autore trova uno spazio di allestimento. La vicenda si presenta — scrive Sixty nel programma di sala — come uno studio geometrico dei sentimenti, nello spazio metafisico delimitato da tre punti mobili: le figure di una giovane donna contesa da due fratelli, uno dei quali è il marito. Il luogo è una cascina della *bassa* risicola, il tempo è quello di una estate dolcemente afosa, tra i miasmi degli acquitrini e i loro ingannevoli specchi notturni, incrinati dai voli e dagli stridii degli aironi.

È interessante sapere, proprio per capire la geometria strutturale dell'opera, che Traverso è partito dalla suggestione letteraria di un romanzo di Alain Robbe Grillet, *Gelosia*. Ma a costo di contraddirlo, devo dire che io ho trovato in questo struggente concertato di solitudini, oltre al segno di questo esponente del «nouveau roman», soprattutto, credo per un gioco di affinità elettive, l'impronta, malinconica e pensosa, della scrittura di Marguerite Duras. Anche per le connotazioni specifiche della *pièce*, per quell'*Indocina domestica* di Traverso — una *bassa* risicola d'antan, con cascinali in rovina ed equoree distanze — che rinvia alle ambientazioni asiatiche dei primi romanzi dell'autrice di *Una diga sul Pacifico*. Aggiungo che i personaggi di Traverso si trascinano dietro le «valigie di sabbia» del disincanto dall'utopia rivoluzionaria del '68.

Nella messinscena (lunghe sequenze con stacchi neri, dislocazioni dei personaggi in mezzo a un «cimitero di sedie», con esiti di un realismo magico come nelle tele di Delvaux) l'autore prolunga e rafforza le suggestioni del testo, sul registro di una concertazione dei dialoghi mai enfatica, di misurata verità. Qui vanno elogiati i tre giovani interpreti, che mostrano di avere capito il «timbro» particolarissimo della scrittura di Traverso, fatto di mezzitoni, di dolenti investigazioni a mezzavoce, di ribellioni rientrate nel rifugio opaco di irrimediabili solitudini. *U.R.*

Un violinista e le amiche nel vortice dei ricordi

TRIBUNA CENTRALE. Regia (efficace) di Alexander Galin. Scrittura scenica (novità, estro, rigore) di Alexander Galin. Compagnia «Attori e Tecnici» di Roma.

Davvero esaltante pur nella gravità dei temi e nello snodo narrativo dai toni drammatici, questa prova d'autore del russo Alexander Galin, qui anche in veste di regista alla guida di un gruppo di giovanissimi interpreti appena usciti dalle maggiori scuole di recitazione italiane.

I problemi e le realtà esistenziali di questi giovani che si incontrano sono, almeno in apparenza, assai diversi da quelli che vivono i giovani occidentali. In una tribuna di stadio semiabbandonato di una improbabile, povera, lontana provincia della grande Russia, si ritrovano, dopo molti anni, un gruppetto di donne di condizione operaia con un amico d'infanzia, un violinista, andato a cercare fortuna come orchestrale a Mosca. Ma l'incontro si trasforma ben presto in uno scontro aperto, in cui le delusioni dell'uno (il musicista, in realtà fallito nella carriera e nella vita) e delle altre rimaste a condurre una esistenza faticosa dopo una giovinezza mai vissuta, vengono a galla insieme ai ricordi del passato. Si rinfacciano illusioni, si dichiarano amori ormai impossibili, in un grottesco gioco al massacro in cui crudo affiora il sapore del fallimento generazionale, la fine di ogni giovanile speranza. Ma ciò che emerge, in fondo, è un grande ed assoluto bisogno di amore, un insostenibile ca-

Luigi Squarzina vincitore del Premio IDI per il 1991

Segnalati Storelli, Bernard, Cavosi e Tiraboschi

La commissione giudicatrice del concorso IDI 1991 per opere inedite di autori italiani, ha dichiarato all'unanimità vincitore il testo Siamo momentaneamente assenti, di Luigi Squarzina.

La commissione, presieduta da Paolo Emilio Poesio e composta da Antonio Calenda, Mauro Carbonoli, Fulvio Fo, Paolo Petroni, Ugo Ronfani e Carlo Vallauri, nel premiare un unico testo ha inteso sottolineare l'alta qualità dell'opera di un autore già affermato che ha saputo rinnovare la sua poetica e il suo stile con una commedia che associa il genere brillante al richiamo di miti e moralità del grande repertorio.

La scelta unica intende altresì auspicare che, oltre all'impegno dell'IDI, si manifesti l'intervento di altri enti pubblici come occasione per garantire al repertorio nazionale un'adeguata realizzazione e distribuzione.

La commissione ha ritenuto inoltre di segnalare, fra i 135 partecipanti al concorso, autori già noti e sperimentati come Fabio Storelli con il suo originale Scandalo dell'albero Piuccio e giovani come Enrico Bernard con Magnetic Theater Play, Roberto Cavosi con Viale Europa e Roberto Tiraboschi con Domeniche.

I testi sono stati messi a disposizione degli operatori culturali interessati, presso l'Istituto. □

rico di solitudine. Quel male di vivere che, pur nella diversità dei contesti politici e sociali, accomuna la condizione giovanile di molte latitudini, di qua e di là dei muri crollati. *Renzia D'Inca*

Re Cervo, ovvero il Gozzi usato contro il Gozzi

RE CERVO, di Carlo Gozzi, adattamento e regia (postmoderni) di Marco Sciaccaluga, scene e costumi (fedeli alla scelta registica) di Valeria Manari, musiche (idem) di Paolo Silvestri, interpreti (professionali) Franco Carli, Valerio Binasco, Francesco Origo, Orietta Notari, Riccardo Maranzana, Federica Granata, Fabio Alessandrini, Giovanni Franzoni, Rosanna Naddeo, Enrico Bonavera, Fabrizio Contri. Prod. Teatro di Genova.

Ritorna Carlo Gozzi al Teatro di Genova, *sed quantum mutatus ab illo*. Se Maruccci, nella *Donna serpente*, privilegò leggerezza e favola, Sciaccaluga per *Re cervo* impone al testo, che ha adattato, e alla linea registica, che ha scelto, stilemi postmoderni, moltiplicando i segni linguistici (proiezioni, registrazioni, microfoni, sega elettrica ed eteoclit marchingegni) in vista di una violenta contestazione dello spirito del Gozzi. Elementi pop, espressionisti, fantascientifici, in genere esasperati, nelle voci e nei gesti come nei costumi, infoltiscono il linguaggio teatrale. Lo spazio scenico è segmentato in senso orizzontale e verticale e gli attori agiscono ora nelle aree più vaste, ora in quelle minori e minime, passando attraverso tubi e scivoli. Gozzi usato contro Gozzi: il regista critica l'autore, e se ciò appare, in linea teorica, ammissibile, sul piano dei risultati c'è qualcosa che non quadra, per eccesso di macchinosità e stridori. E c'è la perdita di quel che in Gozzi è più inquietante, vale a dire il problema psicologico dell'identità del soggetto. Il comico, infine, è surrogato dal grottesco, il patetico dal sardonico, ma troppo scopertamente.

La recitazione si è adeguata agli intenti del regista, con buona professionalità, accogliendone con zelo la chiave interpretativa. Limitiamoci a un nome: Rosanna Naddeo che fa Smeraldina con tutte le sinuosità e le libidini che il neo-contesto reclamava. Franco Carli, con la sua tecnica, ed Enrico Bonavera, con la sua esperienza di comico dell'Arte, stanno un poco a sé, ma con profitto. Alla prima, pubblico amico e plaudente. *Vico Faggi*

Una ballata infernale nella Napoli degli emarginati

ANGELI ALL'INFERNO di Francesco Silvestri. Regia (maieuticamente fantasiosa) di Armando Pugliese. Scene e costumi (efficace allegorismo) di Enrico Job. Musiche di Pappi Corsicato. Con (impegno e sensibilità) Isa Danieli, Enzo Moscato, Francesco Silvestri. Prod. Elletrentasei.

Testo tra i vincitori del Premio IDI 1990, *Angeli all'inferno* esplora i territori fascinosi ed inquietanti della pazzia soprattutto nel momento in cui questa, a seguito della forse altrettanto «folle» Legge 180, è costretta a fare i conti, priva di assistenza e protezione sociale, con la realtà delle persone «normali».

Mamma, Manuele e Pietro, interpretati con impegno intelligente da Isa Danieli, Enzo Moscato e dallo stesso autore Francesco Silvestri, vivono in una baracca alla periferia di Napoli. I rapporti fra i tre sono caratterizzati dai sottili e crudeli ricatti morali orchestrati da Mamma, ai quali i due uomini sottostanno per paura, per inettitudine o, soltanto, per rassicurante abitudine. Ma il ritrovamento, da parte di Manuele, di un piccolo angelo abbandonato nell'immondizia incrina questo falso equilibrio. Esplodono, allora, con rinnovata violenza, invidie, gelosie e ricatti finché Pietro, dopo un vano tentativo di mediazione tra i due amici, compie un ultimo, risolutivo gesto. La lingua usata è un napoletano «minimale», modellato non sui pensieri ma sulle azioni e reazioni dei protagonisti-vittime; ed evidenzia l'impossibilità di comunicare con «l'inferno della normalità» che nello stesso tempo li circonda e li emargina. *Claudia Cannella*

Marina Malfatti, regista Squarzina: una Mirandolina scottata dall'amore



UGO RONFANI

LA LOCANDIERA (1752) di Carlo Goldoni. Regia (innovativa) di Luigi Squarzina. Scene e costumi (sobrietà, eleganza) di Giovanni Agostinucci. Musiche (elaborazioni d'epoca) di Matteo D'Amico. Con Marina Malfatti (fervida e intelligente), Emilio Bonucci (impetuosità), Stefano Lescovelli (giustezza psicologica), Antonio Casagrande, Gianni Fenzi e Mario Tricamo (accorte caratterizzazioni), Gea Martire, Cetti Sommella, Salvatore Felaco.

Mi è parsa ottima, tale da non fare rimpiangere le «storiche» edizioni di Visconti. Enriquez e Missiroli, questa *Locandiera* che annuncia il Bicentenario goldoniano del '93 innovando con coerenza e rigore, senza astruserie. E che, in una cornice di stilizzata toscana, con un contorno di attori bene amalgamati, su ritmi veloci che appaiano la briosità goldoniana e il fervore espositivo della commedia novecentesca, ripropone un tandem teatrale già vincente con il pirandelliano *Come prima meglio di prima*: Luigi Squarzina, sei allestimenti memorabili di Goldoni, e Marina Malfatti, attrice versatile e di ambiziosi traguardi, che stavolta ha liberato dai lacci della ragione istinto e sensibilità per darci una *Mirandolina* «scottata» anche lei dall'amore, con una corda in più rispetto alle *Locandiere d'antan*, che cadevano nelle svenevolezze di maniera o erano troppo faccendiere e sfrondate.

Per approdare a questa *Mirandolina* «nostra contemporanea» (ossia capace di pene d'amore oltretutto accorta nel fare di conto) bisognava leggere — e Squarzina l'ha letto — un sottotesto che lo stesso Goldoni nascondeva a se stesso. Colpito a sua volta, proprio come l'infortunato Cavaliere di Ripafratta, dagli strali amorosi di altre locandiere, il peregrinante Veneziano s'era in qualche sorta vendicato, scrivendo il suo capolavoro, delle soavi crudeltà dell'eterno femminino. Come lasciava intendere nelle avvertenze al lettore, accostando *Mirandolina* alle «incantatrici sirene» pronte a burlarsi, «con barbara crudeltà», di quanti le amassero: femmine pericolose per le simulate lusinghe alle quali egli stesso s'era scottato, «incarnazioni dell'inimico».

Ecco dunque, nelle profondità del testo, scattare la legge del contrappasso: non si scherza impunemente col fuoco, cara *Mirandolina*, e neppure col ferro da stiro. Nel suo maldestro, avvampante tentativo di seduzione il Cavaliere si brucia col ferro con cui lei ripassa la biancheria, e stoicamente sopporta l'ustione come Muzio Scevola («Pazienza! Questo è niente, m'avete fatto una scottatura più grande»). Ma anche *Mirandolina* — ecco il punto — si scotta, perché l'irsuta, totalizzante passione del Cavaliere la tocca e la scuote, la dominatrice vacilla, si sente desiderata e, nel porgergli la mitica mela di Eva quasi gli sviene fra le braccia: ben le sta. Finché arriva (scena 13, III atto, che il regista efficacemente rende come un sorta di incubo nella locanda addormentata) il momento del disincanto, con quel «ragionevole» — e rassegnato, malinconico — ritorno all'ordine: via a Livorno il fuggiasco Cavaliere, invitati a decampare il Conte danaroso e il Marchese millantatore, la mano e il cuore all'onesto, virtuosamente grigio cameriere Fabrizio.

Marina Malfatti ha aderito a questa sagace lettura. La sua *Mirandolina* si offre prima il lusso di ascoltare i battiti del cuore, fra i due poli della scena della seduzione «gastronomica» nella camera del Cavaliere, fra gli intingoli, il Borgogna e il gran contento del servitore (che il Tricamo rende con arguzia) e il finale disincantato che dicevo, dell'abbandono del sogno. Fra questi due momenti topici c'è una Malfatti briosa, esuberante, che sa dosare femminili malizie e calcolati ripieghi: lontana sia dalle moine che dai bollori femministi di tante *Mirandoline* da strapazzo, insomma inedita per varietà di toni.

Il Cavaliere del figlio d'arte Emilio Bonucci è di estroverso vigore, di quasi isterica misoginia, e la sua interpretazione risulterà più convincente se comprenderà gli accenti della consapevole sconfitta. Il Fabrizio del Lescovelli manifesta una solida, misurata autocoscienza contadina; il Marchese di Forlipopoli del Casagrande viene umanizzato da ombrosità senili, il Conte d'Albafiorita del Fenzi mostra qualche pudore nell'ostentazione della sua ricchezza. E le volenterose Sommella e Martire — alle quali Squarzina concede il *divertissement* di un'arlecchinata nella scena della cena con il Conte — dovranno inspessire le figure di Dejanira e Ortensia, se vorranno rendere l'artificio del mondo del teatro opposto alla naturalità di *Mirandolina*. La locanda disegnata da Agostinucci, con toni pastellati e geometrie armoniose, nasce sotto gli occhi del pubblico insieme alla commedia, all'interno della carpenteria di un teatrino. □



La famiglia Frank-Pambieri ci fa meditare sull'Olocausto

IL DIARIO DI ANNA FRANK, di F. Goodrich e A. Hackett. Regia (rigorosa e attenta) di Gianfranco De Bosio, scene (realistico spaccato) di Gianfranco Padovani, costumi di Aldo Buti. Con: Micol Pambieri (vivacissima e sorprendente Anna), Giuseppe Pambieri (impeccabile Otto Frank), Lia Tanzi, Dorotea Aslandinis, Maurizio Marchetti, Giulio Farnese, Luca De Bei, Giorgina Cantalini, Mauria Catalan, Roberto Gandini. Prod. Pro.Sa.

Corre l'anno 1942: ad Amsterdam, da due anni invasa dai tedeschi, la famiglia Frank è costretta a rinchiusersi in un alloggio segreto insieme ad un'altra famiglia, i Van Daan, a cui si aggiungerà poco dopo il dottor Dussel. Sono ebrei, la guerra e le persecuzioni antisemite li hanno portati a quest'unica possibile risoluzione in attesa della conclusione del conflitto.

In questo piccolo universo percorso da tensioni e paure che sempre più spesso esplodono in eccessi d'ira, la tredicenne Anna Frank consuma, con gioia di vivere, un'esistenza difficile, destinata a un'orribile fine nel campo di concentramento di Bergen Belsen, e registra ogni cosa sul suo Diario.

De Bosio con Giuseppe Pambieri, Lia Tanzi e la loro giovane figlia Micol, ha confezionato uno spettacolo di grande forza drammatica, capace di commuovere e insieme di fare riflettere. Nell'alloggio segreto, ricostruito con meticolosa verosimiglianza dallo scenografo Gianfranco Padovani, i giorni e le notti dei due anni di segregazione si stagliano nitidi con l'inserimento di drammatici spezzoni di documentari dell'epoca, a testimonianza della vita «di fuori».

La ventenne Micol Pambieri si impadronisce con freschezza e vitalità degli slanci sinceri della ragazzina ebrea che proprio negli anni della forzata clausura conosce i fremiti dell'amore e le inquietudini dell'adolescenza. Pambieri si muove con esemplare misura nei panni di Otto Frank — unico tra i reclusi ad essere sopravvissuto ai campi di concentramento — e tutta la compagnia dà con rigore e sorvegliata partecipazione umana un vivido ritratto di quella comunità a cui un destino tragico riservò l'Olocausto. *Anna Luisa Marré*

Decotto machiavellico con Luigi De Filippo

UN MAGICO DECOTTO DI MANDRAGOLA, di Luigi De Filippo, da Machiavelli. Regia (comicità napoletana) di Luigi De Filippo, anche accorto interprete. Scene e costumi (bozzettismo all'anti-

ca) di Aldo Buti. Musiche (folk campano) di Sergio Giarrusso e Antonio Parascandolo. Con Teresa Patrignani, Mimmo Brescia, Ferdinando Maddaloni, Elio Bertolotti, Rino Di Maio, Rossella Serrato, Susy Del Giudice (caratterizzazioni a tutto tondo). Prod. Diana, Napoli.

L'anno scorso Luigi De Filippo si era presa la libertà di ambientare il *Malato immaginario* di Molière nella Napoli dei moti rivoluzionari del 1779. Stavolta il figlio di Peppino ci riprova con un altro classico, l'arcifamosa *Mandragola* di Machiavelli, derivata da Plauto e dal Boccaccio, storia di una beffa erotica giocata dall'intraprendente Callimaco all'anziano Messer Nicia, con l'aiuto di un frataccio e di una pozione di mandragola, per sottrargli la bella moglie Lucrezia, di cui è innamorato. Apparentemente costruita su una doppia tipologia, gli astuti e gli stolti, la commedia è in realtà una galleria di personaggi tutti biologicamente furbi, le cui malizie si incastrano l'una nell'altra, il che le rende in un certo senso «esemplari», ed insuffla alla vicenda una vitalità indiolata.

Perché non immaginare che il mare di Napoli bagni la Firenze di Machiavelli, si è detto Luigi De Filippo, che il testo machiavellico aveva già interpretato, nel ruolo di Liguria, agli inizi degli anni Sessanta?

La «profanazione» non è tale se compiuta da un De Filippo, ossia da qualcuno che il teatro l'ha nel sangue: ed eccoci allora non più in riva all'Arno ma nei dintorni di Capua, dov'è accampata una compagnia girovaga ed affamata di comici napoletani il cui impresario-padrone vede nell'arrivo imminente dell'esercito dell'imperatore Carlo V — il quale ha appena messo a sacco Roma e sta per impadronirsi del reame di Napoli — l'occasione per passare dal teatro di piazza al teatro di palazzo. Lascieranno i lazzi della Commedia dell'Arte e metteranno in scena la commedia colta, *La Mandragola* per l'appunto, nella speranza di recitare davanti alla corte imperiale e trarne onori e ricchezze. Pietosa illusione, perché fra i primi editti di Carlo V figurerà proprio la messa al bando del teatro, fonte di disordini e di dissolutezze, sicché ai poveri comici non resterà che spingere la loro carretta verso più liberi lidi. Ma intanto avranno allestito sul loro rozzo *treteau*, a modo loro s'intende, la salace commedia del fiorentino ed è con questo innesso pretesto, secondo il vecchio schema del teatro nel teatro, che Luigi De Filippo tenta la fusione tra la classicità dell'originale e l'anima comica popolare, nella parlata campana innalzata da dialetto a lingua. Questo è lo schema; al suo interno De Filippo e i suoi mettono quanto ci può stare di napoletanità, compresa la festa dei maccheroni con tarantella che chiude gioiosamente il primo dei due

tempi. Un bel siparietto riproduce Napoli con i colori di una stampa d'epoca; in un recesso boschivo nei pressi di Capua i comici — «perplexi per la discesa in Italia dell'imperatore Carlo V», come dice il sottotitolo della commedia, ma sognando la gloria del teatro imperiale — provano la *Mandragola*.

Fino alle cannonate dei soldati di Carlo V, dal quale il capocomico fratone s'aspetta, già allora, «la soluzione della questione meridionale», è tutto un fuoco di artificio di lazzi e frizzi, di scene e controcene, di battute di risaputa ma sempre efficiente comicità. Un'antologia, insomma, del teatro napoletano, quello di cui Luigi De Filippo è erede legittimo e custode fedele, sull'intreccio amarognolo della beffa fiorentina del Machiavelli.

De Filippo, nel saio di Fra Timoteo, è un capocomico inventivo e un frataccio ribaldo; la sua doppia interpretazione è sanguigna e trascinante. *U.R.*

Barbiere napoletano in inferno metafisico

ACCHINSON, di Antonio Scavone. Regia (espressionismo ironico) di Maddalena Fallucchi. Con Carlo Di Maio, Nino D'Agata, Bruno Conti e Maria libera Ranaudo (impegno, ma risultati diseguali). Prod. Teatro Politecnico, Roma.

Di Antonio Scavone, narratore e drammaturgo emergente della nuova scuola di Napoli, *Hystrio* ha pubblicato *Ricognizione assoluta*, una *pièce* sugli ultimi giorni di vita del matematico napoletano, suicida, Renato Caccioppoli, alla quale è andato il premio del concorso *Teatro e Scienza* di Manerba del Garda. *Acchinson*, un suo lungo atto unico, attinge al genere satirico-grottesco e si differenzia perciò da *Ricognizione assoluta* ch'era una riflessione impegnata sul ruolo «impossibile» dell'intellettuale italiano nel secondo dopoguerra, fra le illusioni e i disinganni di una generazione che la società e la politica sospingevano verso una amara solitudine. È la storia di un barbiere napoletano — Luigi Cavaliere, detto Acchinson per via di un suo soggiorno a Londra di cui favoleggia volentieri — che cerca di sollevarsi dal grigiore dell'esistenza quotidiana rifugiandosi in un immaginario sconfinante in un donchisciottismo patetico. Acchinson dialoga con un manichino sprofondato in una poltrona della misera bottega (un cliente di riguardo, muto per l'occlusione delle cor-



de vocali) o con fantasmatici personaggi non si sa se reali o inventati: la moglie, la cocottina di periferia Giustina e il fidanzato di questa, un bullettino di nome Nando. In questo quasi monologo di robusta fattura, il «macchietismo» del personaggio si riscatta nelle zone alte della satira e dell'assurdo. Se i riferimenti iniziali possono essere Viviani o Eduardo — come accade per altri autori napoletani contemporanei, vedi Santanelli — si affacciano poi altri modelli, diciamo Gogol, Adamov, Ionesco e, per restare in casa, Zavattini. L'*humour* di Scavone, in altri termini, muove dalla convenzione di un Figaro da strapazzo, che canticchia le arie del Barbiere di Siviglia, e approda alla benaltrimenti impegnativa descrizione delle ribellioni — non meno drammatiche per essere risibili — di un poveruomo che si sente prigioniero dei mediocri, nefasti condizionamenti della vita di tutti i giorni. Sicché la farsa si colora di inquietudini metafisiche, anche per l'apparire in scena di un ottuso, puntiglioso brigadiere che rinvia ai poliziotti-inquisitori di Ionesco; e si conclude in melodrammatica tragedia.

Maddalena Fallucchi, giovane regista dotata di inventiva e cultura, usa al meglio i mezzi di cui dispone (e che sono limitati: il giovane teatro coniuga libertà e povertà), imprimendo al tutto una espressività in grottesco. Con la sua magrezza e la sua spigolosità gestuale, Carlo Di Maio è Acchinson: interpretazione ricca di effetti ma da affinare. La sobrietà espressiva di Nino D'Agata dà rilievo alla figura del brigadiere; Bruno Conti è il ragazzo di borgata Nando con selvatica stupidità, nella parte della moglie e di Giustina la Ranaudo si fa perdonare con la sua freschezza una residua inesperienza. F.G.

Chico Mendes o il dramma della povertà crudele

SETTEMBRE, di Edward Bond. Traduzione (rigorosa) di Masolino D'Amico. Regia (sobria, intensa) di Massimiliano Troiani. Scena Laura Fasciolo, anche animatrice del pupazzo del Mendicante. Con Toni Bertorelli e Giuseppe Fortis (professionalità, impegno). Effetti sonori dal vivo (batteria, flauto) di Stefano Guelfa. Prod. La Grande Opera.

Bond ha scritto questo breve testo su commissione del Wwf (il Fondo mondiale per la Natura), che l'ha fatto rappresentare per la prima volta nell'89 all'interno della Cattedrale di Canterbury. Il sottotitolo — *Scommessa e sacrificio di Chico Mendes* — esplicita il contenuto del dramma, che appartiene al cosiddetto teatro di parabola. Si evoca la figura del sindacalista contadino Chico Mendes, trucidato nell'88 a Xapuri, in Amazonia, per essersi opposto alla distruzione della foresta e a tutto quello che ne consegue: disastro ecologico, inquinamento atmosferico e marino, estinzione di specie animali e vegetali.

Bond prende alla lettera quanto Chico diceva prima di essere ucciso: «Se un messaggero celeste venisse a garantirci che la mia morte rafforzerebbe la nostra lotta, allora ne varrebbe la pena. Ma l'esperienza insegna che così non è: comizi e funerali non salveranno l'Amazzonia. Io voglio vivere». Egli immagina perciò che Chico, caduto nelle mani dei suoi assassini, accetti la scommessa che gli propone cinicamente O, emblematico latifondista in maschera e kimono. Avrà salva la vita se riuscirà a convincere un mendicante bambino, stremato dalla fame, a dividere con lui un tozzo di pane: sarebbe la prova della ragione ideale della rivolta, farebbe sperare nella solidarietà fra i relitti umani. Chico accetta la sfida, e la perde. Neppure la minaccia che, persa la scommessa, O lo ucciderà (il che, alla fine, avviene) convince il piccolo straccione a spartire il pane. Egli obbedisce alla legge suprema che, a detta di O, governa il mondo: «Prendere sempre, dare mai».



dere sempre, dare mai». Il ragazzo, semmai, offrirà l'ultima briciola a O come atto di sottomissione, per il terrore che gli suscita. Così, con la sconsolata constatazione della convivenza fra la violenza predatrice del capitalismo e il cieco istinto di sopravvivenza dei poveri, si conclude la parabola di Bond: l'utopia rivoluzionaria è perdente contro il «disordine costituito».

Troiani è attento a sottolineare questa ritualità fra Occidente e Oriente: Chico e O, questo con la maschera di un fantasmatico Samurai, si battono fino all'ultimo respiro intorno alla figura emblematica del Mendicante bambino, povero pupazzo in giacca rossa manovrato dalla scenografia del gruppo. Toni Bertorelli, che in questi anni abbiamo visto accanto a Orsini, o con Ronconi, è con vigore appassionato l'eroe sconfitto di questo sconsolato apologo. Giuseppe Fortis, un attore di matura professionalità che il doppiaggio ha spesso sottratto alle scene, carica di barbarica crudeltà la figura di O. U.R.

Con Hölderlin davanti all'oscurità del sublime

COME FORESTA DI TORRI DENTRO UN CIELO VUOTO, dall'opera di Friedrich Hölderlin. Drammaturgia, composizione, interpretazione di Valter Malosti (ambiziosi e appassionati). Allestimento, immagini, sculture di Lucio Diana (apprezzabili). Composizione musicale di Giuseppe Gavazza (interessanti). Esecuzione musicale di Marco Bruno. Teatro di Dioniso - Consorzio Settimo Voltaire Goethe Institut Turin.

Chiuso in una torre che si alza trasparente su una superficie nera invasa di pozze d'acqua, fra pannelli accesi di fantasia, l'attore elabora cinque testi di Hölderlin (*Patmo, A metà del vivere, Ricordo, L'Istro, Nella foresta, Mnemosyne*). Nei vapori di una mistica esaltazione, solo davanti all'oscurità del sublime, libera i suoi accenti poetici: lo sfogo è il dolore di non poter afferrare né terra né cielo, rabbia per una perdita senza recupero, coscienza indistinta di abbandono, sete inesausta di carne e di spirito che in lui non trovano respiro. Chiuso con la sua fragilità in uno spazio al bordo della vita, circoscritto da una disperata solitudine, scioglie un canto vibrante, modulato dai moti di un'anima tesa fino allo spasimo. Malosti si impegna con slancio, dà un'interpreta-

zione densa e corposa, ma forse troppo sanguigna, manca di sospensione mistica, non afferra del tutto chi lo ascolta per trascinarlo nell'interiorità del personaggio. Si vorrebbe che questa voce, pur nella sua folle rabbia, pur al massimo della tensione, si esprimesse con accenti più moderati e una trepidazione più trasognata: all'evocazione della sensibilità dilaniata dalla follia del poeta tedesco gioverebbe qualche sfumatura in più. Un merito dello spettacolo è nella scelta di questa poesia sorprendentemente moderna, che pur con punti oscuri e frantumazioni è musica pura, perfetta interiorità. Mirella Caveggia

Spettatori su rotelle alla ricerca di Caino

CAINO, da George Gordon Byron. Regia (con qualche idea) di Giuseppe Petruzzelli. Con Alberto Ghiari (buona mimica), Emanuelle Ibara (elergante), Giuseppe Petruzzelli, Paola Piacentini (buona impostazione) Carlo Timosi. Centro Teatro Ipotesi.

Quaranta sedie poste in circolo e dotate di rotelle hanno accolto gli spettatori convenuti all'oratorio di San Filippo, posto nel cuore della vecchia Genova, per assistere al *Caino* di G.G. Byron proposto in una versione rinnovata con interventi mimici ed elementi di recitato registrati su nastri e trasmessi da impianti a vista. Il Centro Teatro Ipotesi ha spezzato la sala all'italiana proponendo non uno spostamento dello sguardo per seguire la vicenda biblica rivisitata, ma uno spostamento degli spettatori seduti che, spinti e indirizzati dagli stessi attori, sono stati coinvolti in uno spettacolo giovane e degno di fiducia. Il testo di Byron, scritto tra il 1820 e il 1821 — che narra di un immaginario viaggio di Caino, guidato da uno spirito simile a Eva nel corpo e a Lucifero nello spirito — è diventato così lo spunto per una ribellione di un gruppo ad uno spazio tradizionale. L'ottima acustica dell'oratorio e le belle voci dei giovani attori hanno permesso a qualche momento dello spettacolo di raggiungere toni di lirismo intenso. Cristina Argenti

Tre autori famosi sul tema del tradimento

CACCIA AL LUPO di Giovanni Verga, LA MORSA di Luigi Pirandello, TERZETTO SPEZZATO di Italo Svevo. Regia (scrupolosa) di Sergio Maifredi. Con Marisa Della Pasqua (abile), Tiziana Ferranda (grintosa), Luca Karman (passionale), Claudio Migliavacca (versatile). Teatro dei Filodrammatici, Genova.

Il tradimento è il tema che collega i tre atti unici messi in scena dalla compagnia stabile dei Filodrammatici sotto l'attenta regia di Sergio Maifredi: *La morsa* di Pirandello, *Caccia al lupo* di Verga e *Terzetto spezzato* di Svevo sono stati raccolti in un unico spettacolo che attraverso una scarna scenografia, formata da tre sedie rosse e da alcuni oggetti (un fiasco, un coltello, un'arancia, due bambolotti di pezza, un libro, una candela, un bastone, poche altre cose), ha reso la singola tematica borghese del terzo atto marito, moglie, amante, in diverse calligrafie, definendo il diverso approccio dei tre autori. Dal rude e veristico gioco della caccia al lupo, alla sottile e ambigua metafora della morsa, fino alla ironica e fantasiosa descrizione del terzo atto spezzato, la regia ha saputo condurre i giovani e dotati attori in un articolato percorso di intrighi, con crescendo e sussurri, modulazioni di tonalità, grida e pause silenziose. Le voci e la mimica del quartetto hanno espresso tutte le qualità di una buona impostazione, corollata da sprazzi di fantasia e di novità. Cristina Argenti



Tetragramma femminile per un amore vietato

ZOO O LETTERE DI NON AMORE, di Giorgio Marini, da Victor Sklovskij (1893-1984). Regia (concertato vocale, espressionismo simbolico) di Giorgio Marini. Scene (trasformazioni a vista, astratte) di Alberto Chiesa e Ben Moolhuysen. Costumi (elaborazioni in grottesco) di Simona Paci. Luci, di Gigi Saccomandi. Musiche (citazioni d'epoca) a cura di Paolo Terni. Con Anna Maria Gherardi (interprete primeggiante), Elisabetta Piccolomini, Angela Busatto, Anna Coppola (impegno, ironia). Centro Teatrale Bresciano.

Fin dalle prime regie degli anni Settanta, per la prosa o la lirica, Marini ci ha sorpresi per l'approccio molto singolare ai testi e alle partiture, riletti alla luce delle avanguardie storiche ma con l'intenzione di superarle. Oltre a tutto, Marini ha portato avanti, fin dai tempi del Laboratorio ronconiano di Prato, un'attività didattica che ha fatto proseliti. Il suo teatro — l'avete capito — non è per tutti. Perciò, prima di riferire sullo spettacolo, voglio dare atto a Sequi, direttore del Ctb, della coerenza e del coraggio dimostrati chiamando al Santa Chiara Marini, nella linea di una programmazione messa sul doppio binario della riscoperta della drammaturgia dell'Est e di una ricerca formale avanzata, che ha confermato il ruolo di luogo deputato della sperimentazione teatrale del Centro Bresciano. Resta da risolvere, forse, un problema di comunicazione col pubblico, in termini didattici. Soltanto chi si sia munito del programma di sala con il testo ha potuto rendersi conto, ad esempio, che la prima originalità dell'impresa è consistita in una «destrutturazione» delle pagine di Sklovskij su un tetragramma, dove le frasi assegnate alle quattro interpreti si dispongono come un concertato paramusicale. Perché questo? Per rendere l'essenza della scrittura di Sklovskij, ardito sperimentatore a sua volta, che usava costruzioni semantiche e strutture fonetiche per portare al massimo di intensità il suo linguaggio poetico, muovendo dalle posizioni del Surrealismo e del Futurismo (era stato grande amico di Majakovskij) per anticipare la sintassi dello Strutturalismo.

Zoo o lettere di non amore è un testo complesso, balenante di intuizioni poetiche e di umori ironici, che Sklovskij scrisse nel '23 in forma di lettere inviate da Berlino a una donna di cui il mittente si dichiara innamorato, senza esserne corrisposto.

L'amore essendo argomento «proibito», l'autore prende come tema centrale delle lettere lo zoo di Berlino (ed è metafora dell'umano consorzio, derivata dall'Espressionismo), poi passa ad altri argomenti — letteratura, politica, viaggi, ecc. — procedendo per cronache lampeggianti ed ironiche. La destinataria, in scena, è una e trina. Come fantasmatiche reincarnazioni delle *Tre Sorelle* cechoviane, leggono le lettere Anna Maria Gherardi, aristocraticamente enigmatica, Elisabetta Piccolomini, versatile nei giochi della mimesi, Angela Busatto, anch'essa abile nei trasformismi gestuali e vocali, nonché Anna Coppola, che si porta addosso, sotto paramenti contadini, l'immagine di una Russa immemorabile. Questa trinità femminile, e la «materna» Russia che del cangiante femminile è il coro, proiettano sulla scena l'immaginario amoroso dell'autore, secondo una sintassi la cui breve base è il Simbolismo. E la scena è una Russia innevata, presa nel doppio vortice dell'inverno e della rivoluzione, con tutto un corteo di freddo, fame, paure e utopie, scomposta e ricomposta — come all'interno di un congegno ottico — da segmentate persiane scorrevoli in verticale, mentre i raccordi musicali propongono sottolineature impressionistiche e più spesso ironiche. Le interpreti — al primo posto la Gherardi — dominano bene le partiture di questo «concerto» che, scandito dalla mente ordinatrice di Marini, scavalca le barriere dell'ermetismo per ricreare poeticamente una «Russia dello spirito». U.R.

Triangolo cechoviano in un paesino del Caucaso

IL DUELLO, da Anton Cechov (1860-1904), adattamento teatrale e regia (densità evocativa) di Giovanni Carluccio. Scene (sobrie, raffinate) e costumi di Ferruccio Bigi. Movimenti di scena (tendenza al simbolico) di Susanna Beltrami. Interpreti (aderenza alla regia, impegno) Roberto Mantovani, Giovanni Battaglia, Susanna Beltrami, Laura Bagarella, Pier Luigi Picchetti. Prod. Crt, Milano.

Con *Il duello* (vedere il testo su *Hystrio* n. 2 del 1991), un gruppo di cinque giovani attori diretti da un regista, Carluccio, e da uno scenografo, Bigi, impegnati lungo la linea di un simbolismo iconico riconducibile alla ricerca di Pieralli, ci hanno proposto un Cechov di incisiva intensità.

Il racconto, scritto nel 1891, appartiene al periodo più travagliato della vita dell'autore del *Giardino dei ciliegi*, quello contrassegnato da un pessimismo che non attenua ancora una «filosofia» della rassegnazione, e che lo induce a considerare la scena come il tavolo operatorio per dissezioni anatomiche delle passioni umane. Un Cechov quasi strindberghiano, ma che l'dattamento e la regia di Carluccio — memore delle esperienze fatte come assistente di Pieralli — riconducono a modalità simbolistico-decadenti, con l'aiuto di un dispositivo scenico, quello di Bigi, di un essenziale iperrealismo magico e di movimenti di scena aderenti anch'essi ad una sintassi simbolistica.

Il duello è la storia dei tristi amori che legano Laevskij, ex studente ed impiegato pieno di debiti e di roveli e Nadezda Fedorovna, ch'egli ha strappato al marito e con la quale vive in un paesino del Caucaso. L'adattatore ha immaginato che il bilancio esistenziale di Laevskij avvenga, fra i tuoni di un temporale, nelle ore — scandite da un pendolo — che precedono il duello che avrà con Von Koren, che gli ha insidiato l'amante, più precisamente fra la mezzanotte e le quattro del mattino. La lite si conclude con una fredda riconciliazione fra i due uomini e la partenza di Von Koren e della donna; Laevskij resta solo e nel frattempo ha compiuto un disperato esame di coscienza, passando dall'autoflagellazione alla conclusione che «la salvezza bisogna cercarla soltanto in noi stessi», cercando di districarsi dalla rete delle menzogne.



La scena, apparentemente naturalistica, si compone di varie angolazioni architettoniche, subisce graduali trasformazioni di luce e sfuma tra le velature di un reticolo di proscenio, per lasciare trasparire sul fondo suggestive scene di interni, come il bosco di notte del duello e la barca della partenza in un mare agitato.

Scomposta nell'immaginario inquieto di Laevskij, la materia narrativa cede il campo a sensazioni, atmosfere e sollecitazioni arcane; gli oggetti stessi presenti in scena appaiono come animati da una vita propria: quel Cechov diventa il drammaturgo di una realtà fantasmatica nata dal pensiero pensante e proiettata verso l'ignoto.

L'operazione, ardua ed elitaria (Carluccio non ha esitazioni a scrivere che il linguaggio teatrale, per lui, ha la sua specificità e la sua forza comunicativa proprio in questo elitarismo espressivo) è condotta con rigore, ed approda ad esiti suggestivi. Roberto Mantovani esprime «per implosione», con misura, le pene e il taedium vitae di Laevskij; Susanna Beltrami rende con grande finezza gli smarriti e le malinconie di Nadezda, è di vigoroso impianto il Von Koren di Giovanni Battaglia; Laura Bagarella è la seconda presenza femminile nel ruolo di Mar'ja Konstantinovna e Pier Luigi Picchetti gioca i suoi due personaggi, Samojlenko e Kirilin, sul registro di una melliflua rassegnazione. U.R.

Se la ragazza bianca si fida con un negro

INDOVINA CHI VIENE A CENA?, di Nino Marino, dalla sceneggiatura cinematografica di William A. Rose. Regia (partecipe, brillante) di Gabriele Calindri. Scena (multiuso) di Roberto Comotti. Con Ernesto Calindri (intramontabile bravura), Liliana Feldmann (professionalità, misura) e — attenti ai ruoli — Shawn Logan, Antonio Campobasso, Carla Brait, Ugo Bologna, Emanuela Pacotto, Naima Perry.

Di *Indovina chi viene a cena?* non si deve dire molto perché è nella memoria comune il film realizzato nel '67 a Hollywood da Stanley Kramer, con Katherine Hepburn, Spencer Tracy e l'attore di colore Sidney Poitier.

Il film è diventato copione teatrale ad opera di Nino Marino, sceneggiatore, drammaturgo e romanziere di lungo corso. Con risultati apprezzabili, anche se — evidentemente — pesavano sull'operazione

alcuni *handicaps*, dal perbenismo convenzionale di cui, a specchio del *new deal* kennedyano allora imperante, era intriso il film alla fin troppo rigida caratterizzazione dei personaggi.

La commedia ha il merito di ripetere un vecchio refrain — tutti gli uomini sono uguali sotto il colore della pelle — che stenta ad entrare nel costume: il che male non fa. Il dialogo è brillante, anzi arguto, i problemi di messinscena che poneva il montaggio cinematografico sono risolti bene (grazie anche allo scenografo Comotti, che ha costruito un interno americano-borghese con vista sul Golden Gate di San Francisco) e la regia di Calindri junior ha il piede leggero che conviene a questo genere di operazioni.

Sicché, senza dubitare un solo istante del lieto fine, il pubblico segue edificato il tormentone di Matt e Cristina Drayton — matura copia liberal di San Francisco, lui proprietario di un giornale, lei gallerista d'arte — davanti all'irruzione dell'adorata figlia Deborah che, di ritorno dalle Haway, s'è portata a casa, impaziente di convolare a nozze, un giovane vedovo pieno di qualità (bell'aspetto, carattere forte e leale, una laurea in medicina, funzioni dirigenziali presso l'Organizzazione mondiale della Sanità) ma con un difetto: è un negro. Trauma dei Drayton, capricci di Deborah, dignitosa assunzione della realtà da parte del dottor Prentice (questo il nome del dottorino), capitolazione della tenera mamma davanti alle ragioni del cuore, furiose perplessità di papà esasperato per la benedicente intromissione del reverendo Ryan e, a complicare il guazzabuglio, iniziale disapprovazione del connubio da parte del padre del medico innamorato, un portatore in pensione, della madre, che però capitolò a sua volta, e della tata di colore Tillie, che prevede guai. Come sapete, tutto è bene quel che finisce bene: la buona America integrazionista parla per bocca del vecchio, ravveduto Matt e i due colombi volano verso la Svizzera del cioccolato, degli orologi e delle istituzioni umanitarie.

La sensazione di gradevolezza provata dal pubblico viene rafforzata dalla presenza di due beniamini, il giovane ottuagenario Ernesto Calindri e Liliana Feldmann, tenera incarnazione della milanesità; dal rassicurante esotismo «made in Italy» di quattro attori di colore assidui sui teleschermi e sulle scene di casa nostra (il simpatico, intelligente Shawn Logan, che è il fidanzato, l'ottimo sanguemisto Antonio Campobasso, premio della Critica teatrale 1989, che è il padre; la sensibile, intensa Carla Brait, nel ruolo della madre di lui, e la simpatica, estroversa Naima Perry, la governante negra affettuosamente brontolona). Con le sue impennate da burbero benefico, la sua levigata ironia di stile inglese che s'affida alla dizione spedita e i suoi numeri con la faccia insaponata o davanti alla scacchiera nemica, Calindri è impareggiabile nel ruolo ch'era stato del grande Spencer. N.F.

Come la giovane coppia riaccende l'Eros languente

PARLIAMONE DA PERSONE INCIVILI, di Umberto Simonetta, anche (convincente) regista. Scena e costumi (spiritosamente moderni) di Piero Dotti. Con Luca Sandri (comicità, bravura) e Paola Salvi (bene in parte). Prod. Teatro degli Uguali e Teatro Litta.

Giocando sul falso permissivismo della società attuale, sotto sotto abbarbicata ai vecchi tabù della fedeltà, della gelosia e via dicendo, Simonetta mette in scena un coppietta medioborghese, con connotati lombardi ma non troppo, che dopo anni di felice intesa constata di essere in crisi sul piano sessuale. Alvaro, un ruspante della politica che chi vuole identificherà con un ciellino, e la mogliettina Desirée scoprono che la loro lunga marcia fra le lenzuola è approdata alle lande desolate di una



ripetitività uggiosa. Troppo giovani per accontentarsi del succedaneo delle coccole, cercano le ragioni per cui al sano erotismo coniugale dei primi tempi è subentrata la pace dei sensi (ovviamente, lui spiega il vuoto con il troppo pieno di ieri: «siam stati, mia Desirée, dei dissipatori forsennati, come cicale»). A furia di parlarne «da persone civili», partendo dal presupposto che vivono in una società aperta, decidono di programmare disinvoltamente una «strategia del desiderio» basata sulla restituita libertà di movimento di ciascuno dei due.

A questo punto ecco spuntare Leonardo, terzo vertice del triangolo, giornalista un po' mitomane che tradisce origini emiliane, veste da yuppie con codino e magliette-poster, sogna di strappare Desirée a quel cretino di Alvaro e, in attesa di portarsela in Bolivia, trascorre con lei assatanati pomeriggi d'amore. Con il sempre incombente pericolo che Alvaro scopra la tresca, perché frequenti sono le sue apparizioni mentre il rivale striscia come una serpe nel lettone coniugale (unico, funzionale, accessorio di scena) e altrettanto frequenti sono le telefonate anonime che ironizzano sul suo parco corna.

A questo punto non dirò proprio altro; non svelerò dunque l'intima e segreta natura dell'amante di Desirée, la quale lo aspetta esaltandosi con il rock e il mambo, trasformata in yè-yè da discoteca. Dirò soltanto che, al momento di sciogliere l'enigma, Simonetta «cambia marcia» e da Feydeau e Achard passa a Simon e Frayn, non senza curiosare in casa Pirandello. E dare un'occhiata dalle parti di Ionesco, visto che fra le anonime pernacchie telefoniche s'infilano con frequenza comicamente lugubre telefonate annuncianti decessi di giovani amici della coppia: un'epidemia metropolitana da fare risalire, forse, al rischio strisciante dell'Aids di cui parlano spesso e malvolentieri Alvaro e Desirée, e che costituisce remora ai loro progetti trasgressivi.

La miscela Feydeau - Simon - Ionesco - Pirandello funziona senza un tempo morto, anche perché il ritmo di marcia di Simonetta regista non perde un colpo. Compreso quello di una pistola che, metaforicamente ma non troppo, esplose fuori scena. Nelle due parti del marito e dell'amante Luca Sandri colpisce favorevolmente per la raggiunta maturità professionale, le corpose risorse di una comicità di personali invenzioni, l'agile abilità trasformistica che evita quasi sempre i clichés, la trascinate simpatia che sa emanare. Simonetta ha visto giusto investendo su di lui, fin dai tempi del Ge-

rolamo, la propria fiducia: a 31 anni Sandri è già un prim attore comico da consegnare alle maggiori platee del teatro brillante. E la giovanissima Salvi — scoperta da Castrì, vista di recente in *Cuccioli di Jeva* al Porta Romana — organizza con lui un concertato fresco e gioioso, bene assumendo il ruolo della sposina tutta pruriginosa irrequietezza, ma alla fine brava figliuola. F.G.

La scommessa di una nuova drammaturgia dello spirito

L'ATTESA (il *Cantico dei Cantici*, dalla Bibbia e *Pomeriggio buio durante l'esecuzione capitale*, di Ernesto G. Laura). Regia (simbolismo liturgico) di Riccardo Castagnari. Scene e costumi (stilizzazioni epocali) di Maurizio Basile. Musiche (citazioni epocali) di Adriana Maria Vitali. Con Adriana Alben (intensa), Riccardo Castagnari, Turi Catanzaro, Claudio Giannetto (degno terzetto interpretativo) e il promettente danzatore Gabriele Marini. Prod. Cies.

Il Cies, sodalizio culturale senza scopo di lucro nato per opporre al Teatro dei *borderò* «i titoli di una civiltà teatrale europea», si è segnalato con non usuali iniziative, fra cui la rappresentazione, in *prima* alla Festa del Teatro di Montegrotto 1990, di *Per non morire*, testo dello scomparso Renato Mainardi che aveva ottenuto nel '66 il Premio Riccione ma non era mai approdato alla scena.

Adesso, al *Trianon* di Roma trasformato per la circostanza (palcoscenico con velari, contropalcoscenico raffigurante un luogo desertico e pietroso, un camminamento di raccordi fra due ali di poltrone per il pubblico), il Cies si è lanciato in una nuova scommessa: proporre uno spettacolo che affermi la possibilità, se non l'urgenza, di una drammaturgia dello spirito, recuperando forme archetipe con una scrittura contemporanea. Sotto un unico titolo, *L'attesa* sono accomunati un grande classico come il biblico *Cantico dei Cantici* ed un testo contemporaneo dello stesso Laura, *Pomeriggio buio durante l'esecuzione capitale*, nel quale si immagina che quattro personaggi dialoghino nelle ore tragiche in cui il Cristo muore sul Golgota. Essi sono un soldato di Roma, una prostituta, un mercante e un fuggiasco. Dal fondo del teatro i quattro assistono allo svolgersi dell'evento, mimato sul palcoscenico da un danzatore bianco vestito, espressione dell'agnello sacrificale, lo stesso che prima ha interpretato gestualmente i 117 versi del testo biblico (poema amoroso di profana beatitudine? Inno all'unione fra la creatura umana e il suo Dio?), scanditi da una coppia in composta letizia. I quattro personaggi di *Pomeriggio buio* confrontano animatamente emozioni ed idee su quanto si svolge davanti ai loro occhi, mentre tenebre innaturali accompagnano l'agonia del Galileo.

Si inserisce in questa cronaca sacra — che richiama le «ricostruzioni mentali» dall'antico della Yourcenar — una vicenda che non può non essere riferita alla drammaturgia del Fabbri di *Processo a Gesù*: gli attori che hanno i ruoli dei testimoni della vicenda del Golgota vivono anche il dramma della ribellione della fuga nella droga del figlio di uno di loro, che è poi il giovane danzatore prima chiamato a mimare il *Cantico dei Cantici* sulla scena ideale di un Paradiso perduto, e poi la passione e la morte del Nazareno. Il regista Castagnari — che assume anche il ruolo dello sposo nel *Cantico dei Cantici* — ha inteso dare alla rappresentazione un andamento iterativo, apologetico, sorretto da una sorta di liturgia teatrale, anche quando nel plot si sovrappongono le sequenze del «teatro nel teatro». La partitura musicale, originale, è forse a tratti soverchiante, ma propone robuste ossessioni ritmiche di impianto orientale. Attrice limpida e generosa, la Alben trascorre con verità di accenti dagli incantesimi dell'amore incontaminato del *Cantico* alle lacerazioni di una tormentata scoperta della fede al fondo della abiezione umana. P.V.



Se l'Ulisse joyciano è una donna alla deriva

NON ODE IL BUIO DEMONE, performance di Francesca Benedetti (applauditissima) anche attrice con Lorenzo Salvetti (puntuale regista) del testo drammaturgico composto da brani di D'Annunzio, Genet, Wilcock, Muller, Bernhard e Seneca. Elementi scenici di Bruno Buonincontri.

La chiave è beckettiana: una larva di donna buttata su un materasso, in una stanza segnata da pochi oggetti disseminati, un water, un tavolino, scarpe, giornali, abiti. Una stanza prigione nella quale la donna spiata da 38 spettatori (citazione dei «38 salotti» di Genet), ospiti desiderati e non del suo delirio, scava nella memoria, complici i fantasmi del suo monologare, un lungo infuocato percorso il cui approdo è il senso della fine: la soccorrono brandelli di brani tratti dalla *Fedra* di D'Annunzio (è un verso della sua invettiva ad Afrodite che dà il titolo alla serata) da *Agonia di Luisa* di Wilcock, dalla *Fedra* di Seneca dalle «maschere» tratte dall'opera di Genet, Muller e Bernhard. Lo spettacolo, un giorno nella vita della donna, è un po' il vagabondaggio mentale dell'Ulisse joyciano, prototipo di quel flusso della coscienza che sta alla base della scrittura drammaturgica del Novecento e di cui Beckett è l'estremo portavoce. Un'esplorazione del mondo femminile connotato dallo straziante archetipo della Gran Madre nel silenzio rotto solo dalle note dissonanti di un violoncello. *Fabio Battistini*

Tribolazioni di latin lover fra donne e grattacieli

L'ULTIMO DEGLI AMANTI FOCOSI, (1969) di Neil Simon. Traduzione e adattamento (italianizzato) di Francesca Romana Mastrofini. Regia (puntuale) di Nanni Loy. Scene e costumi (naturalismo parodiato) di Gianfranco Padovani. Musiche (Jazz e folk Little Italy) a cura di Lino Patruno. Con Maurizio Micheli (autoironia e misura) e con Fiorenza Marchegiani, Laura Saraceni e Maria Paiato (in gara di bravura). Prod. Pro.Sa.

Al piccolo, elegante Teatro della Cometa di Roma, prossimo all'Altare della patria, dove fu un tempo impresario Diego Fabbri, è andato in scena un Neil Simon del '69 e che divenne film, con Alan Arkin, e fu portato in scena da noi da Walter Chiari. S'intitola *L'ultimo degli amanti focosi* e, nel nuovo allestimento, presenta due singolarità. La prima è che conferma, dopo *Scacco pazzo*

di Franceschi, la determinazione di Nanni Loy di passare dalle regie cine-televisive a quelle teatrali. E la seconda è la ricucitura di *The Last of the red hot lovers* in salsa italiana: nel senso che il maledetto rubacuori Barney è diventato un rappresentante della Little Italy di New York, più esattamente il proprietario di un ristorante, che si autodefinisce «il re delle cozze di Manhattan».

Vito Loprestito — questo il nome dell'orlundo — usa l'appartamentino della madre per i suoi tentativi di evasione dalla monotonia della vita coniugale: tre, quanti gli atti della commedia, e tutti destinati al fallimento perché il nostro eroe, primo, ha il «complesso delle cozze», ossia è convinto che le sue mani puzzano irrimediabilmente di frutti di mare e, secondo, ha qualche problema col sesso, del tipo di quelli che tormentano i personaggi di Woody Allen. Le sue tre partners sono nelle stesse condizioni: Elaine, spregiudicata frequentatrice del ristorante, è una «mangiatrice di uomini» con tendenze castranti, Bobby è un'aspirante attrice mitomane e curiosa di esperienze saffiche e Jeannette, che della moglie di Loprestito è amica intima, è una depressa di scarse attrattive che concepisce il non consumato adulterio come una vendetta contro il marito distratto. L'allegria commedia è in realtà una beffarda presa in giro del maschio vanitoso e velleitario. Ce n'è anche per le figlie d'Eva ma è soprattutto il sesso forte a fare le spese nelle tre farse amorose che si svolgono, con esiti ingloriosi, nell'appartamento di mamma. Dove Nanni Loy ha collocato, in contrasto con l'invadenza cementizia dei buildings incombenti oltre il finestrone di fondo, i segni di un'Italia da emigranti: la gondola con i lumini, i ritratti di Benito e di Papa Giovanni sui cuscini del divanetto a fiori e altre italiane cianfrusaglie. L'amante focoso (un Maurizio Micheli ben diretto, controllato negli effetti comici, affinato nella resa non più di macchiette ma di un vero personaggio), cambia look a ogni assalto.

È un piccolo borghese reduce degli acquisti di Natale — e fuori puntualmente nevicata — quando riceve Elaine (Fiorenza Marchegiani, mantide in colbacco di donna fatale, voce sensuale, giochi di gambe spicci). Si dà poi arie emancipate ma non troppo quando ritenta con Bobby (Laura Saraceni, micia randagia con lo *charme* della Raffaella Carrà d'*antan*) e si atteggiava a disinibito *blouson noir* quando attira nella tana Jeannette (Maria Paiato, tutta rimorsi, piagnistei e metafisiche interrogazioni). *N.F.*



Proietti diventa Kean passando per Shakespeare

EDMUND KEAN di Raymund Fitz Simmons. Traduzione di Luigi Proietti, Roberto Lerici e Laura Del Bono. Regia (anzi «allestimento originale») di Franco Nonnis. Scene e costumi (rinascimental-ottocenteschi) di Alida Cappellini e Giovanni Licheri. Musiche (non prevaricanti) di Fiorenzo Carpi. Con Luigi Proietti (mattatore). Prod. 3 - 13 - 33.

Le vicende tempestose del mitico «mostro sacro» della scena inglese primo Ottocento sono riproposte dal più accreditato biografo di Edmund Kean non già sotto l'angolazione romanzenza e melodrammatica, tutto «genio e sregolatezza», di Dumas padre, ma attraverso le speculari «storie» dei più emblematici personaggi scespiriani. Senza la pretesa di una sfida a distanza con Ben Kingsley, primo destinatario dell'avvincente *collage*, né con il Gassman di *O di Cesare o di nessuno*, Proietti s'immedesima di volta in volta nell'ambizione sfrenata di Riccardo III, nella problematica senza scampo di Amleto, nell'orrore di se stesso di Macbeth, nella gelosia incontenibile di Otello, nella rivendicazione di uguaglianza di Shylock, nella disperazione maledicente di Timone di Atene. Stupefacente nei trapassi dal tragico al comico, dal pianto allo sberleffo, il monologante indossa con un surplus gaglioffo l'odiata cappa di Arlecchino, cui il giovane Kean fu a lungo costretto, per scatenarsi poi nel disegno a tutto tondo dei grandi personaggi dell'idolatrato Shakespeare: sicché la corona conquistata a prezzo di tanti delitti dal sanguinario e deforme duca di Gloucester, diventa il simbolo del potere assoluto che, dopo gli anni della fame e dei vagabondaggi, Edmund pretese di esercitare sulle tavole del prestigioso *Drury Lane* londinese.

L'egocentrismo esasperato di Kean, la sua megalomania prossima alla paranoia, la compiacenza per il culto della personalità che lo spinge ad autoleggersi «Napoleone della scena», infine il rifugio nell'alcool, la frequentazione assidua di prostitute, il contagio sifilitico, la disperazione per la morte del primogenito, l'amore altrettanto autentico per la sventurata moglie Mary, trovano in Proietti un protagonista pienamente partecipe del ricorrente rimpallo dal momento biografico alla sublimazione scespiriana. *Gastone Geron*

Tartufo ritorna giovane nel rispetto della tradizione

TARTUFO di Molière. Traduzione di Piero Ferrero. Regia (rispettosa) di Roberto Guicciardini. Scena (ingegnosa) di Piero Guicciardini. Costumi (raffinati) di Elena Mannini. Con Paola Borboni (monumento nazionale), Giustino Durano (arguto), Sebastiano Lo Monaco (originale), Anna Teresa Rossini (maliarda). Prod. Az. prov. Turismo Siracusa e Siciliateatro.

Un impostore oggi, un impostore domani, alla Sagra permanente del tartufo — non già profumato d'Alba, ma immortalato da Jean Baptiste Poquelin — è arrivato ora il *Tartufo* giovane di Sebastiano Lo Monaco, mille miglia lontano dal cliché del vecchiaro untuoso perpetuato da una prevaricazione ottocentesca protrattasi fino ai giorni nostri. L'ipocrita al quadrato, o meglio l'arrivista senza scrupoli, è stato restituito dalla regia di Guicciardini all'originario dato anagrafico, con vantaggio della verosimiglianza, anche se con qualche represso respiro nostalgico, in platea, per le memorabili interpretazioni di Jouvot, Benassi, Vitez, o magari di Parenti, Tognazzi, Pagliani, Moschin, Sernas, Padoan, protagonisti delle accavallanti ultime edizioni.

Oltre che alla prestanta di un *Tartuffe* in linea con i pruriti erotici per la bella moglie del gonzo protettore, Guicciardini s'è affidato all'accentuazione in chiave di simpatia con cui Giustino Durano ha colorito il credulo Orgone e all'aurea lucerna di palcoscenico cui continua a dare olio di prima spremitura la leggenda vivente Paola Borboni. Poco importa che nell'impersonare Madame Pernella, madre bigotta del plagiato Orgone, la nonogenaria indefettibile ricorra allo stratagemma di rimediare ai comprensibili vuoti di memoria con l'aiuto di un inventato diario che le consente di leggere gran parte delle battute. Basta la sua presenza carismatica a dare plausibilità alle impunture e agli sdegni della dispotica vegliarda, e a far guadagnare ulteriore credito ai coprotagonisti Durano e Lo Monaco, ottimamente assecondati dalla maliziosa Elmira di Anna Teresa Rossini particolarmente seducente nella scena decisiva dell'adulterio simulato che finalmente apre gli occhi all'infatuato padron di casa. Nel folto contorno emerge la spregiudicata serva-padrone colorata a tinte sgarbiate dalla travolgente Marioretta Bideri. G. Ge.



MILLE FRANCHI DI RICOMPENSA



Victor Hugo tiene a battesimo il Teatro della Corte di Genova

VICO FAGGI

MILLE FRANCHI DI RICOMPENSA di Victor Hugo (il titano). Traduzione (efficace) di Cesare Garboli; regia (sapida) di Benno Besson; scene e costumi (eleganti) di J.M. Stehlé; musiche di Stéfán Weber; luci di P. Niego e Rémy Monachon. Interpreti (alta concentrazione): Ugo Maria Morosi, Vittorio Franceschi, Benedetta Buccellato, Sara Bertelà, Ferruccio De Ceresa, Gianluigi Fogacci, Eros Pagni, Paolo Serra, Adolfo Fenoglio, Graziano Piazza, Attilio Cucari, Roberto Serpi, Nicola Scorza, Nicola Pannelli, Andrea Panzini, Carola Ovazza, Antonella Caron. - Teatro di Genova, 4 giugno 1991.

Quando si inaugurò il Teatro Olimpico di Vicenza, quegli Accademici vollero che, data la solennità dell'evento, venisse prescelto un testo capitale: l'*Edipo*. Meno ambiziosi, i notabili genovesi hanno puntato su un simpatico, cattivante (e ben collaudato in Francia, Svizzera, Belgio) ibrido di Victor Hugo, che peraltro hanno realizzato con grande cura ed attenzione, dalla scelta del traduttore (Garboli) a quella del regista (Benno Besson). Perché la *pièce* victorhughiana sia un ibrido è facile dire, visto che l'opera congloba la materia di appendice e quella della commedia classica, con una discreta immissione di polemica politica. È di appendice la vicenda delle due donne insidiate dal perfido faccendiere, è melodrammatico il grandinare dei colpi di scena, è di origine classica l'intrigo che sfocia nell'anagnorisis, è in chiave politica l'antitesi di Rivoluzione e Restaurazione, mentre politico-sociale è l'ossessivo, martellante, balzachiano insistere sul tema del denaro.

Insomma, il dramma utilizza a piene mani eteroclitici materiali. C'è però un elemento formale, nel testo, che salta agli occhi e caratterizza il tutto: la sovrabbondanza degli «a parte» e degli «a solo»; ed è questa massiccia presenza che dà il tono alla commedia, improntandola ad una linea che diremo *naïve*. Victor Hugo *naïf*? È più probabile che si tratti di una scelta maliziosa, di un ironico strizzar l'occhio allo spettatore, con l'ausilio di Besson.

Certo è che l'atmosfera *naïve* si riverbera sull'intera commedia, nella quale il perfido incarna la perfidia al quadrato, l'ingenuo banchiere è il candore assoluto, le vittime sono crudelmente concolcate. Le metamorfosi del ladro, poi, arrivano sino ad una forma di altruismo che confina con il sublime. E l'anagnorisis finale è d'ordine totalitario: l'amante riconosce l'amata e la figlia, riconosce l'onestà del fidanzato della figlia, la perfidia del perfido, la bontà del ladro... Riconosce tutto e tutti ed ogni cosa sistema per il meglio nel migliore dei modi — o nel peggiore —, se ci voleva proprio un ladro per rimettere sui suoi binari la giustizia. Di fronte a questi materiali, a lui ben noti, Besson ha seguito la retta via, guidando con mano leggera, ilare ma sicura, sapida ma incisiva, gli attori verso un concertato di alta fluidità e felicità. Eros Pagni ha attribuito al suo barone di Puencarral tutti gli estremismi nel candore che la parte richiedeva; e Ferruccio De Ceresa, al suo Maggiore, tutti i deliri musicalrivoluzionari che gli competevano; e Vittorio Franceschi è stato il perfido che più perfido *non datur*. Ugo Maria Morosi è stato il ladro sublime, scanzonato e paradossale come di dovere. Ma tutta la compagnia, per l'alta professionalità, dev'essere ricordata; tanto più che, come ha affermato Besson, tutte le parti sono ben determinate, nel testo. Un cenno alla Buccellato e alla Bertelà.

Grande successo alla prima, applausi convinti. E approvazioni a scena aperta ad ogni mutar di scena: a lode, nonché dello scenografo, delle tecnologie di cui il teatro doviziosamente è munito.

Ultima notazione: accompagna lo spettacolo un volume della Marietti che ospita il testo victorhughiano e scritti di Ivo Chiesa, J.P. Léonardin, Enrico Groppali, Eugenio Buonaccorsi, Giacomo Magrini, più un'intervista a Benno Besson curata da Aldo Viganò. □

VERSO IL BICENTENARIO GOLDONIANO



La Trilogia della Villeggiatura
trionfa a Louvain-la-Neuve

PAOLO LUCCHESINI

Precedendo l'intera Europa teatrale l'Atelier della Louvain-la-Neuve — una ventina di chilometri da Bruxelles, al centro della cittadella universitaria vallona creata una decina di anni fa in antitesi dell'antica Lovanio (fiamminga) — ha aperto alla grande le celebrazioni del secondo centenario della morte di Carlo Goldoni con una edizione della *Trilogia della Villeggiatura* di altissima qualità che ha mobilitato ogni sera (per l'intero mese di maggio) la bellezza di oltre trentamila spettatori, in buona misura dalla capitale belga, ma anche da appassionati francesi che, da tempo, apprezzano le produzioni del complesso belga, spesso in tournée a Parigi.

Spettacolo di livello europeo per grandiosità, genialità, freschezza, rigore e, soprattutto, per il coraggio di collocare la *pièce* in uno spazio a dir poco straordinario, all'aperto in una stagione non proprio estiva: non nel raccolto teatro universitario, ma sotto l'immenso tendone dei concerti dei Pink Floyd da milleducento posti, coperto e protetto per soli tre lati, avendo rinunciato alla parete che avrebbe dovuto chiudere il fondo dell'immenso palcoscenico, con il suggestivo risultato di prolungare la scenografia di vasti pontili su palafitte che accennano alla laguna veneziana verso il panorama della smeraldina campagna vallona dalle delicate colline solcate da un limpido fiume e illuminate dal pallido azzurro del cielo del Nord.

Lo spettacolo, infatti, comincia alla luce naturale alle diciannove con *Le smanie*, procede nel magato crepuscolo violetto con *Le avventure*, sprofonda nella notte glaciale con il drammatico *Ritorno*. È quasi la mezzanotte, gli spettatori applaudono a lungo, in piedi: si sono liberati dai formidabili caldissimi plaid, ognuno sistemato sotto la poltrona, che hanno vinto una temperatura prossima allo zero.

Questo gioiello teatrale è opera di Armand Delcampe, fondatore e regista dell'Atelier, artista di rara qualità, attentissimo alla lettura, maestro di atmosfere, uno strehleriano convinto, che ha forti rapporti con l'Italia e gli operatori italiani: l'adattamento della *Villeggiatura*, non è un caso, è quello ben noto di Strehler, il dispositivo scenico è di Armando Mannini, i costumi di Elena Mannini, stretta collaboratrice di Delcampe. Ecco le prime superficiali impressioni di uno spettacolo di rara bellezza che meriterebbe di essere subito preso in considerazione per l'anno goldoniano. □

Espressionismo funereo
di un risveglio di primavera

RISVEGLIO DI PRIMAVERA di Frank Wedekind. Traduzione di Luisa Gazzero Righi. Regia (nebulosa) di Elio De Capitani. Scena (atemporale) di Thalia Istikopoulou. Costumi e maschere (orientaleggianti) di Carla Sala. Musiche (ossessive) di Bruno De Franceschi. Con Ferdinando Bruni (stravolto dalla parrucca bionda), Ida Marinelli (efficace), Claudia Pozzi (esuberante), Roberto Zibetti (il più convincente) e con una dozzina di altri attori per 30 ruoli. Prod. Teatro dell'Elfo di Milano.

Non c'è traccia dell'originaria ambientazione scolastica tra i muri mobili e i parallelepipedi semoventi in cui De Capitani ha costretto il dramma che giusto cent'anni orsono rivelò un giovanissimo anticipatore del teatro espressionista: in compenso *Frühlings Erwachen* è stato riproposto senza i larghi tagli tradizionali. Il merito della preoccupazione latamente filologica è stato peraltro annullato dall'accentuazione esasperata del versante espressionistico con conseguente rinuncia a qualsiasi introspezione psicologica. L'accentuato straniamento di una recitazione strappata ad ogni addentellato naturalistico corrisponde al tentativo temerario di conciliare la tradizione italiana dell'«improv-

viso» con malassimilate tecniche di teatro orientale. I personaggi muliebri trascinati in scena dai rispettivi mariti (o madri) con il ricorso a pedane-carriole; gli alti zoccoli da commedia greco-latina imposti ai professori-marionette; l'adozione di frasi dialettali nella scena del riformatorio sono fra i tanti esempi di un approccio più che discutibile ai diciotto quadri del fosco e visionario dibattito di Wedekind sulla mancata educazione sessuale dei giovanissimi alle soglie del fatale «risveglio di primavera». Un'accentuata atmosfera funeraria livella sui piani bassi della noia un'operazione drammaturgica che non coglie appieno l'ardua convivenza di momenti naturalistici e accensioni liriche, crudeltà realistiche e abbandoni sentimentali, satira latamente politica e risvolti simbolici che alla fine culmina in un'inquietante ballata di fantasmi. G.Ge.

Tempesta coniugale
tra rose e telefoni bianchi

DUE DOZZINE DI ROSE SCARLATTE di Aldo De Benedetti. Regia (soft) di Marco Parodi. Scena (suntuosamente kitsch) di Luigi Perego. Costumi (vagamente ironici) di Ambra Danon. Musiche (furbescamente retrò) di Germano Mazzocchetti. Con Andrea Giordana (simpatico), Ivana Monti (maliziosamente superficiale), Gino Pernice (esilarante). Prod. Teatro d'Arte.

Così remota sembra ormai la stagione dei «telefoni bianchi» che si corre il rischio di graffiarsi a sangue con le spine delle rose scarlatte che Aldo De Benedetti fece inviare dall'imprudente Alberto all'annoiata mogliettina nella fortunata commedia approdata in quegli stessi anni sul grande schermo con il tris d'assi Vittorio De Sica, Giuditta Rissone, Umberto Melnati. La tempesta in un bicchier d'acqua, colorata di rosa, è riesumata con accorto rispetto della datazione Anni Trenta da un ordo registico che mira a catturare il versante più disponibile di platee non proprio giovanissime. Il biglietto firmato «Mistero» che accompagna il ricorrente omaggio floreale eccita la fantasia della bella Marina, ingelosendo il marito che ben altrimenti aveva destinato le rose e lusingando oltre misura l'impacciato Tommaso, spasimante ridicolo, la cui dichiarazione galeotta non fa che risospingere Marina fra le braccia maritili. Brindisi al rosolio e fazzoletti ricamati s'addicono a tanto scampato pericolo. G.Ge.





Tanti specchi per Fedra allo Stabile dell'Aquila

FEDRA, di Lucio Anneo Seneca. Traduzione di Edoardo Sanguineti. Regia (intimistica) di Lorenzo Salvetti. Con Rosa Maria Tavolucci (passionale), Luca Lazzareschi (tormentato), Osvaldo Ruggeri (incisivo), Maria Grazia Grassini (quotidiana), Laura Panti (accorta), Maurizio Ercolessi, Danilo Proia, Patrizia Bellezza. Scene e costumi (essenziali) di Bruno Buonincontri. Musiche di Paolo Terni. Prod. Teatro Stabile dell'Aquila.

Per inaugurare la direzione artistica del Teatro Stabile dell'Aquila, Lorenzo Salvetti ha elaborato una complessa attività di ricerca dal titolo *Progetto Fedra*, che non si esaurisce nell'allestimento della tragedia di Seneca ma si articola in più fasi: laboratori e seminari — curati, tra gli altri, da Marisa Fabbri e Francesca Benedetti — in particolare sul coro e sulla figura del messaggero nella tragedia, aperti al pubblico e agli studenti; coinvolgimento del mondo della scuola attraverso gruppi di lavoro guidati dagli stessi insegnanti delle scuole medie sempre su materiali di messinscena (copione di regia, raffronti con *Fedra* di altri autori e influenza di Seneca sul teatro moderno); riallestimento ex novo dello spettacolo *Fedra* a seconda dei diversi luoghi scelti nell'ambito dell'intera regione. Salvetti non è convinto della presunta irrepresentabilità della tragedia di Seneca: l'azione — benché come in tutti i rifacimenti del filosofo e scrittore romano abbondino di monologhi —, ben architettata in preparazione, rivelazione e cataclisma, vede succedersi e alternarsi momenti lirici ad altri di crudeltà spietata o speculazione filosofica. Avvalendosi dell'aiuto scenografico di Bruno Buonincontri, il regista ha voluto per questa *Fedra* inventare un nuovo spazio al Teatro Comunale dell'Aquila, sovrastante il teatro Ridotto, a pianta centrale: gli spettatori (non più di ottanta), seduti ai lati, partecipano a distanza ravvicinata al rito della passione di Fedra (una Rosa Maria Tavolucci piena di temperamento) che si innamora del figlioastro misogino (un Luca Lazzareschi sensibile e tormentato) nell'atmosfera di morte, sesso ed effertezza che la regia ha teso a sottolineare. Infatti Salvetti non si accontenta di far narrare da un nunzio la morte di Ippolito, ma ci ostenta la sua fine attraverso la figura del padre Teseo (un Osvaldo Ruggeri deciso e convincente) che dispone le membra del corpo martoriato del figlio Ippolito. Il coro era stavolta, per un incidente a una gamba

occorso all'attrice durante le prove, immobile e distante (una Maria Grazia Grassini sincera e quotidiana). Infine Laura Panti e Bartolomeo Giusti ci hanno offerto rispettivamente una nutrice accorta e un messaggero persuasivo. L'arredo scenico completamente plumbeo di Buonincontri si avvaleva di pochi oggetti: un pugnale, un pendolo di Foucault e un lineare scranno regale. Valeria Panniccia

Il fascino dell'infanzia fra le magie del dialetto

LIBERA NOS, suggestioni dall'opera di Luigi Meneghello. Progetto e composizione (riusciti) di Marco Paolini, Antonia Spaliviero e Gabriele Vacis. Regia (mimico-poetica) di Gabriele Vacis. Scenografia (astrazione lirica) di Lucio Diana. Scelte musicali di Roberto Tarasco. Con Marco Paolini (intensità) e Mirco Artuso (doti caricaturali). Prod. Settimo Voltaire.

Nel titolo completo della *pièce*, *Libera nos a malo*, Malo dovrebbe essere scritta con la maiuscola, perché la preghiera in latino maliziosamente nasconde un doppio senso. Malo, infatti, è la piccola Clochemerle dell'altopiano vicentino dove Meneghello — oggi docente di italiano a Londra — è nato, come sanno coloro che hanno letto il suo romanzo pubblicato nel '63, e che è una gustosissima reinvenzione dialettale del microcosmo della provincia veneta.

Bene, abbiamo assistito al miracolo di uno spettacolo magnifico eppure fatto di niente: due attori, due pareti di velatino appese a un perimetro di legno agganciato al soffitto, qualche diapositiva da vecchie foto, una bicicletta, un pallone. Ma è, siamo attenti, un niente che è tutto, perché c'è un testo il cui blasone espressivo è il dialetto trattato letterariamente (come accade nel Folengo, nel Ruzante, nel Goldoni o in Eduardo, in Zavattini, Malerba, Guerra, Chiti o Moscato per fare esempi più recenti). E perché la regia ha la felice levità di una farfalla e l'interpretazione dei due attori è straordinaria.

In dodici «stazioni», ecco la mini-epopea di un'infanzia e di una adolescenza rivissute sul filo di illuminazioni di una memoria sostenuta dagli affetti, dalla fedeltà e dalla solidarietà, memoria «allegra» anche davanti ai misteri e ai dolori della vita. Tre personaggi, ma uno — il narratore — assorbito negli altri due, compartecipe e complice. E gli altri due sono il Cicana, leader di monellerie collodiane, e il Loba, dell'altro gregario fedele: come dire Don Chisciotte e Sancio Panza. Subito siamo in atmosfera, e il pubblico (che alla fine applaudirà a non finire) ride alla evocazione della primissima infanzia del Lola, fra le braccia morbide delle donne del paese, che s'intreccia con le 350 bestemmie da Guinness dei primati snocciolate dal Cicana. La grazia dello spettacolo è qui, nel gioco arduo e innocente delle trasgressioni che anima il piccolo paese «bianco» e bigotto: le fughe immaginarie sulla bicicletta nuova, il sogno della gloria sportiva con un pallone sgonfio e la maglia biancorossa del Vicenza, i giochi proibiti degli «atinpuri» a preludio della soavità della confessione in parrocchia, le guerre immaginarie, da Far West, con «quelli di Schio», le conturbanti iniziazioni al sesso fra le lenzuola della signora Viola, ninfomane contadina adibita a nave scuola. E, ancora, i fienili dei primi palpiti amorosi, la Norma e la Sidonia che nella frenesia del pensarle diventano la Garbo e la Loren; ma anche il mistero dei bambini morti, degli «anzoletti» rapiti al cielo fra rintocchi di campane e litanie di donne. E gli addii, la vita che separa, il sipario della lontananza sul teatrino dell'infanzia; nell'angolo più buio della memoria il triste epilogo del Cicana, finito in manicomio per avere tirato un martello in testa al caporeparto: il Cicana che tritura frammenti di ricordi mentre sul paese scoppia un temporale. N.F.



Il denaro e la solitudine nella Milano del business

MONEY, di Angelo Longoni (anche applicato regista). Scena (design funzionale) di Andrea Rosso. Costumi (moderna sobrietà) di Claudio La Viola. Musiche (anni '80) di Elisabetta Bucciarelli. Con Silvia Cohen, Annina Pedrini, Francesco Paolo Cosenza, Sebastiano Filocamo, Riccardo Magherini, Antonio Rosti, Carmelo Vassallo (affiatamento, aderenza ai personaggi).

Il giovane drammaturgo Angelo Longoni propone un teatro di risentimento e di denuncia (un teatro «arrabbiato»), tipo quello degli inglesi Behan, Osborne e Wesker) di cui, fra tanti nipotini di Pirandello, Ionesco e Beckett, sentiamo il bisogno. Con *Naja* — che resta la sua *pièce* migliore — Longoni metteva in scena una *tranche de vie* di caserma che si concludeva con il suicidio di una recluta e indagava sulla fragilità della nuova generazione davanti alle asprezze della vita. *Uomini senza donne* riprendeva il tema della inadeguatezza di una generazione di eterni adolescenti privi di valori di riferimento, descrivendo la tormentata coabitazione di due trentenni in una metropoli come Milano, fra astratti furori e cedimenti neoromantici. E la Milano del business della moda, della pubblicità e della televisione è ancora la tela di fondo di *Money*, terza *pièce* di un trittico «sulle diverse forme di incapacità di una generazione — dice l'autore — che ha visto allungarsi paurosamente i propri tempi di maturità e si compiace della propria inadeguatezza»: atteggiamento insieme sfrontato e perdenza che fa pensare ad un ritorno alla problematica esistenzialistica della *nouvelle vague* cinematografica e, in letteratura, del «gruppo degli Usari» nella Francia degli anni Cinquanta. Per non parlare, naturalmente, di certa drammaturgia americana, quella degli Shepard e dei Mamet, alla quale Longoni visibilmente guarda.

L'autore ci convoca ad una lunga partita a poker nella casa modernamente assetica (living modern style con ascensore incorporato, video e gadgets elettronici) di un concessionario di auto di lusso (Antonio Rosti, disinvolto e cinico) che vive con una ex modella (la rossa, longilinea, disinibita Silvia Cohen). Gli altri giocatori sono il direttore di un'agenzia di pubblicità (Sebastiano Filocamo, freddo e complessato), un professore rovinato dalla passione per il gioco (Francesco Paolo Cosenza, tutto malinconiche introversioni), un art-director donnaio (Riccardo Magherini, ironico e disillu-

so) e un fotografo che si distrugge con l'alcol e la cocaina (Carmelo Vassallo, di una lunatica, disarmata volgarità). Arriva, a portare scompiglio, una ex compagna di scuola della ex modella, che ha avuto una storia con il professore (Annina Pedrini, l'«anima bella» del gruppo). Una telefonata annuncia che si è schiantato sull'autostrada un dipendente del concessionario d'auto, mandato a Genova a consegnare una Porsche perché non gradito dal pubblicitario al tavolo da gioco. Sconcerto, rimorso; ma la partita naturalmente continua. Se ne va nella notte, sconfitta, la ragazza anima bella. L'ossessione del denaro traspare da un videotape che l'art director proietta e nel quale i personaggi maschili clinicamente filosofeggiano sul dio Money. Frigorosi sipari musicali accompagnano gli stacchi neri delle sequenze. U.R.

Happy-end malinconico per la *La Clizia* di Chiti

LA CLIZIA, libero adattamento (elegante e curioso) di Ugo Chiti da Nicolò Machiavelli. Regia (dinamica e avvolgente) di Ugo Chiti. Scene (sobrie) e costumi di Tobia Ercolino. Con Marco Messeri (divertente Nicomaco), Monica Bucciantini, Martino Duane e altri. Prod. Teatro Niccolini, Firenze.

Il carnevale finisce male. Per tutti. Il Machiavelli beffardo, impietoso, sprezzante nella sua *Clizia* non aveva risparmiato il vecchio Nicomaco, infausto della fanciulla accolta in casa come una figlia e platealmente beffato dalla saggia moglie Sofronia, pronta a gettarla nel letto, invece della giovane, un servo nerboruto. Inoltre, il segretario fiorentino, fin dall'inizio della commedia, aveva concepito un patto di ferro fra Sofronia, il figlio Cleandro e il fattore Eustachio, bonario uomo di paglia, il cui scopo era togliere dalle grinfie di Pirro, manutengolo di Nicomaco e futuro marito posticcio di Clizia, la vittima destinata a saziare le estreme voglie del padrone di casa. Non solo. Sofronia menava la ridicola danza per poi consegnare la fanciulla al figlio innamorato, con tanto di agnizione (appare, imprevisto, Remondo, il ricco e nobile padre di Clizia), sponsali e fervorino. Viva i giovani e i vecchi assennati, guai a quelli che non sanno vivere la loro età, vedi Nicomaco.

Di diverso avviso è Ugo Chiti, che ha riscritto la bella commedia del Machiavelli (a sua volta tratta dalla *Cäsina* di Plauto) e che è intervenuto incisivamente, oltre che nella scrittura e la struttura drammaturgica (cassati personaggi laterali come Palamede, Doria, Sostrata e Remondo in favore per un coro/prologo di donne e alcune maschere, tagliate le canzoni), anche nei confronti del plot, che vede sconfitto, almeno nell'immediato, lo stesso Cleandro che non potrà impalmare Clizia per volontà della fiera Sofronia, padrona assoluta della situazione, matriarca borghese dal pugno di ferro, ma illuminata, capace di frenare i ridicoli borboli del marito e, al tempo stesso, consapevole dell'immutabilità del figlio. Cleandro dovrà attendere — la felicità, che dovrebbe arridere ai giovani, è un frutto sempre acerbo che cresce sul ramo più alto —, e che tutto rimanga in famiglia. Non gli resta che sognare: un teatrino di maschere racconta l'*happy-end* con le ultime battute del Machiavelli. La commedia s'immalinconisce, pur non negando mai debiti schiocchi di comicità, fluisce rapida e sicura, un linguaggio, sintatticamente fedelissimo al Machiavelli, prodotto di sintesi di lemmi classici e propri del gustoso vocabolario di Chiti, e che possiede il bene della freschezza e dell'immediatezza. In sostanza, abbiamo di fronte un Chiti autore squisitamente professionale, forse meno ispirato rispetto a opere «tutte sue», ma impeccabile, teatralissimo poi quando si mette in moto il Chiti regista. Di grande genialità ed effetto i passaggi — sempre scabrosi e convenzionali — delle scene affidati a festose sarabande di donne e di maschere che inghiottono o spingono al proscenio i personaggi. E, ci pare, non indifferente la cura nella ricerca di una iconografia popolare e teatrale, vedi i battibecchi fra i due vecchi coniugi che si muovono come burattini, vedi i *tableaux* delle donne e delle maschere, vedi accenni presepiali nelle scene collettive. Paolo Lucchesini

LAVIA E LA GUERRITORE IN CECHOV



Zio Vanja nella soffitta dei ricordi e dei sogni perduti

ZIO VANJA (1896), di A.P. Cechov. Trad. (aderente) di A.M. Ripellino. Regia (memoria, teatralità) di Gabriele Lavia (anche interprete di espressionistica evidenza). Scene e costumi (da «soffitta dei ricordi») di Paolo Tommasi. Musiche (struggente leit motiv) di Giorgio Carnini. Con Monica Guerritore (intensa Elena), Roberta Greganti (toccante Sonja), Roberto Herlitzka (aspro Astrov), Pietro Biondi e — impeccabili — Evelina Gori, Dina Sassoli, Dario Mazzoli, Mariano Spataro.

Zio Vanja fa parte con *Le tre sorelle* e *Il giardino dei ciliegi* dei tre grandi drammi che assicurano a Cechov la posterità. La poetica cecoviana del disinganno — ruotante intorno all'esistenza sacrificata di un proprietario terriero sull'orlo del fallimento economico e morale, ridotto ad amministrare la tenuta di una sorella defunta a beneficio del vedovo di questa, docente di poco genio e di molta prosopopea, e ad amare senza speranza la di lui giovane moglie — viene espressa con accenti insieme straziati e mesti dalla nipote Sonja, anch'essa creatura umiliata e offesa, nell'amaro finale: «Che fare, zio Giovanni? Adesso noi vivremo una lunga sequela di giorni uguali, supporteremo con pazienza le prove della sorte... Fatticheremo per gli altri, e quando verrà la nostra ora...».

La ribellione di Vanja rasenta la tragedia, con il tentativo di scaricare la pistola sul disprezzato professore e un suicidio rientrato fra vergogna e lacrime, ma alla fine fa naufragio nella rassegnazione. Per Lavia, questa pièce che tentò, da noi, registi come Visconti, Piccoli, Missiroli o Patroni Griffi, rappresenta un momento importante di revisione critica del suo lavoro. L'attore che in passato ha puntato sul suo magnetismo di mattatore, il regista che cercava una teatralità a tutto tondo, con questo Cechov «interiorizza» la sua duplice ricerca e, senza rinunciare a sottolineature espressionistiche (non è peregrino trovare nell'allestimento riferimenti a Strindberg, a Wedekind o a Kantor, soprattutto nelle scene dei furori rientrati di Vanja), si muove nelle zone più grigie di una «fabbrica della memoria».

In un magazzino di rovine con a lato un acquario piastrellato, e che può essere anche il retro di un palcoscenico, *Zio Vanja* (che arriva dalla platea buia pronunciando una battuta sui poteri dei ricordi, con bastoncino e bombetta sopra una *tignasse* rossa che lo apparentano ad un vagabondo chapliniano), comincia a dissepellire da sotto un telo un bric-a-brac di mobili ed oggetti accatastati a piramide: un letto e una culla, un armadio e un tavolo, un piano verticale e un fonografo che diffonderà, sbiadita, «La donna è mobile» cantata da Caruso, vecchi giocattoli, sedie, cianfrusaglie. E così Vanja-Lavia (perché la ricerca del passato è tanto del personaggio quanto del regista-attore) comincia il suo viaggio nel tempo, raggomitolato sul lettino come nel grembo materno, tra sonno e sogno, mentre le figure della storia, indecise e bisbiglianti, entrano nel «recinto sacro» dei ricordi come ectoplasmi della memoria. Il valzerino triste composto da Carnini rimbalza dalla pianola alla chitarra di Telegraphin alla canzone degli ubriachi, fra i lampi di un temporale che lacerano le ombre della lunga giornata precedente la partenza, anzi la fuga, di Serebrjakov e della moglie. L'atmosfera onirica è costante, deborda nelle allucinazioni che deformano gli avvenimenti e mescolano le singole storie, i privati affanni.

Monica Guerritore carica efficacemente di teatralità la sua Madame Bovary russa, in un inquieto agitarsi di passioni represses e di sentimenti affogati nella noia; e ne libera la natura segreta nel dialogo notturno con la figliastra Sonja, figura che trova nella dimessa sobrietà di accenti della Greganti una resa intensa. E Lavia, stavolta, è regista fino in fondo, nel senso che regola dall'interno la corallità del testo, fra i poli di una tensione che sta fra la sotto-missione amorosa a Elena e il raptus omicida contro Serebrjakov. Ugo Ronfani



I piccoli filosofi della scuola di Arzano

IO SPERIAMO CHE ME LA CAVO, di Maurizio Costanzo e Marcello D'Orta. Dall'omonima opera di Marcello D'Orta. Regia di Ugo Gregoretti (lieve, garbata). Scene (gradevoli) di Francesco Priori. Con Ugo Gregoretti (recitazione sommessata) e gli alunni Vincenzo Coppola, Michele Fucio, Filippo Guidotti Mori, Mario Montanaro e Antonio Santoro (disinvolti).

A Maurizio Costanzo, che presentò il libro nel corso del suo show, il merito di avere pensato a una possibile trasposizione scenica dell'ormai famoso *Io speriamo che me la cavo*, costituito, com'è noto, da una sessantina di temi degli alunni della IV e V elementare di Arzano, raccolti in volume dal maestro Marcello D'Orta. Lo spettacolo è stato realizzato grazie alla collaborazione dello stesso D'Orta e di Costanzo e all'aiuto registico di Ugo Gregoretti che, nell'edizione vista al Teatro Parioli di Roma, ha sostituito Mario Amendola nel ruolo del maestro. E che ha cercato di realizzare una sorta di *teatro spontaneo*, tendente a lasciare intatta l'innocente immediatezza con cui i bambini impongono realtà e filosofie di vita di insospettata durezza, espresse peraltro con disinvolti incursioni dialettali di vitalissima incisività. Come quel termine *sgarrupato* di difficile interpretazione, che tuttavia fa intendere perfettamente la situazione di estrema precarietà di persone e cose su cui faticosamente arranca la famiglia del piccolo scrittore che, a ben guardare, potrebbe riguardarci un po' tutti. Ne risulta uno spettacolo di semplicità garbata e scarna, che — ridotta al minimo la mediazione degli adulti — si affida alla dirimpiente freschezza con cui i bambini stigmatizzano l'abituale convivenza con temi cosmici, come la fame e il razzismo, ed altri più caserecci, come la camorra e la disoccupazione.

I cinque piccoli interpreti del resto si muovono sulla scena con assoluta disinvoltura, conquistandosi la simpatia degli spettatori e restituendo, nei loro panni abituali di scolari, la realtà di un'infanzia esposta alla precoce consapevolezza di una vita irta di privazioni, i cui occhi si spalancano nonostante tutto sulla radiosa fiducia di un ottimistico fatalismo. Antonella Melilli

Brancolanti nel buio davanti al fuoco nemico

FERMI NEL FUOCO, atto unico di Paola D'Ambrosio, anche regista. Con Patrizia Terreno, Nicoletta Bertorelli, Patrizia Sorini (tutte in lista d'attesa per una quasi promozione artistica). Corpi di scena di Anna Cuculo Group. Orchestra Ars Nova Musicae dell'Associazione Cameristica di Torino diretta da Giovanni Lori (prevaricante sulle voci). Musiche originali (e belle) di Nicola Campogrande. Scenografia (compresa in una scena poco profonda) di Carlo Cantono. Costumi di Osvaldo Montalbano.

Il tema sarebbe affascinante. In un contesto metafisico, suggerito anche dalla scena, dove si dilatano volumi fasciati da drappaggi e si dipanano danze di manichini a testa d'uovo, tra giovani donne affette da differenti gradi di cecità (simbolo dell'ottusa indifferenza del mondo), allentati i lacci dell'ipocrisia e le strettoie degli eufemismi, liberano le loro coscienze compresse. Con rabbiosa riluttanza si confessano e dopo avere attraversato nella rievocazione psicodrammatica «il giuoco che le ha fermate», arrivano ad una sconsolata dichiarazione di affetto-dipendenza l'una per l'altra. Lo spettacolo però non fa centro: si ingorga sulla acerba estroversione e manca di interiorità. Sul filo della noia raggiunge un faticoso epilogo e il suo (benemerito) scopo di animare il Centro universitario teatrale di Torino. Mirella Caveggia

Provocatoria afasia alla Corte di Borgogna

IWONA PRINCIPESSA DI BORGOGNA di Witold Gombrowicz. Traduzione di Vera Petrelli Verdiani. Regia (poco incisiva) di Tonino Conte. Scene (semplici) di Emanuele Luzzati. Costumi (decorativi) di Bruno Cereseto. Con Veronica Rocca, Aldo Amoroso, Rita Falcone, Enrico Campanati, Vanni Valenza, Francesca Corso, Lorenzo Anelli, Gabbo Bagnoli, Bruno Cereseto, Rita Charbonier, Pietro Fabbri, Giuliano Fossati, Daniele Sulewicz e Pierluigi Bonifacio. Prod. Teatro della Tosse, Genova.

In *Iwona principessa di Borgogna* il sottotesto è particolarmente importante. In primo luogo perché la protagonista quasi non parla, non si muove, e proprio per questo diventa l'elemento disturbatore del nucleo in cui si imbatte o meglio, che si imbatte in lei; secondariamente perché quello che non viene detto è il vettore insostituibile che unisce i due registri di cui mirabilmente si avvale Gombrowicz, il comico ed il tragico. La difficoltà della rappresentazione sta nel calibrare il ridicolo e l'ineluttabile, e nel rendere evidente la densità dell'«assenza» di Iwona, assenza virtuale che le permette di autoesonerarsi dai rituali della corte di Borgogna, regno insulso di fatuità e falsità, ma che per questo diventa tanto provocatorio da costarle la vita. Tonino Conte non sfrutta a pieno la forza drammatica del testo e predilige la brillantezza farsesca al grottesco, il divertimento all'incubo. Di conseguenza le dinamiche interne risultano appiattite ed il loro significato ancor più nascosto, quasi mascherato da un intreccio in cui ottusità e afasia lasciano il posto ed un'ironia meccanica che mette in risalto le azioni più che i contenuti.

La semplificazione si riflette nelle scene coloratissime di Luzzati, nella recitazione degli attori, che sembrano seguire istinti propri più che il disegno registico, ma soprattutto annacqua una situazione paradossale, in cui alla loquacità stereotipata fa da contrappunto il silenzio archetipico, senza evidenziare come nessun personaggio sfugga ad una disperata, seppur derisa, mutilazione. Eliana Quattrini

In un hotel di Dublino travestita da cameriere

LA SINGOLARE VITA DI ALBERT NOBBS, adattamento da una novella di George Moore di Simone Benmussa. Traduzione italiana di Patrizia Monaco. Regia (poetica), scene (sintesi di un albergo) e costumi (epoca vittoriana) di Simone Benmussa. Con Maddalena Crippa (inedita), Fiorella Magrin, Monica Rametta, Daniela Cerri, Stefania Savona, Barbara Caviglia, Antonella Alessandro. Prod. Pro. Sa. con la collaborazione di Espace Théâtral e del Ministère Française des Affaires Étrangères. Teatro delle Arti, Roma.

Così come Elisabetta Pozzi, nell'attuale stagione teatrale, si travestiva da uomo in *Max Geriche* di Manfred Karge, anche Maddalena Crippa ora indossa abiti maschili in *La singolare vita di Albert Nobbs*. E il caso vuole che i personaggi da loro interpretati lo facciano senza riferimenti ad alcun tipo di trasgressione sessuale — come avveniva invece in *Victor Victoria* — ma per assicurarsi un posto di lavoro, per necessità dunque.

Albert Nobbs non è altri che un'ingenua, solitaria e timidissima fanciulla che ha deciso, in epoca vittoriana, di fare il cameriere presso il Morrison's Hotel di Dublino dove, perdendo appunto la sua identità, potrà sopravvivere ma non appagare del tutto i suoi sogni borghesi: raggranellare soldi e mettere su famiglia. La ricerca di una compagna, infatti, le risulterà alquanto estenuante. Tuttavia, è proprio questo il momento più delicato e poetico dello spettacolo: quando Albert (un'inedita e naive Maddalena Crippa) corteggia, non del tutto rifiutato, anzi, una servetta dell'albergo.

Celibates Lives (1927) è il titolo della raccolta del bizzarro ed eclettico scrittore irlandese George Moore, da cui Simone Benmussa ha pescato il racconto di questa vita singolare. La regista francese predilige inquire il'animo femminile ed è attratta esclusivamente da testi letterari (dal 1976 ha messo in scena Henry James, Gertrude Stein, Virginia Woolf, Nathalie Sarraute e proprio l'anno scorso Goffredo Parise, con «L'Assoluto Naturale»). Ora, le trasposizioni sceniche di tali materiali, si sa non sono operazioni semplici e in questo spettacolo la Benmussa non è sempre riuscita a tradurre l'aura sottile e rarefatta forse anche perché appesantivano gli stacchi, troppo udibili, delle voci registrate. Valeria Paniccia





Mazzamauro si butta nell'oceano Pirandello

NON TROVARSI CON PIRANDELLO, commedia con musiche (drammaturgia fragile) di Mario Moretti. Con Anna Mazzamauro (verve), Emanuele Valentini, Gianluca Ferrato (bravi). Regia (Kabarett) di Patrick Rossi Gastaldi. Scene di Bonizza. Costumi di Angelo Motta. Prod. Coop It. Teatro Flaiano, Roma.

Qualche anno fa si era affidata alla regia di Franco Però per evocare e identificarsi in Anna Magnani (*Raccontare Nannarella*). E l'aveva spuntata bene. Poi a Lorenzo Salvetti per calarsi e confrontarsi con l'affascinante e devastatrice Gitana (*Maledetta Carmen*).

Ora Anna Mazzamauro decide, come avrebbe potuto fare in una serata d'onore, di raccontare sé stessa. Sempre con lo stesso autore: Mario Moretti, che qui mette in piedi più che una commedia qualche aneddoto, ricordo, brani scelti dal repertorio di questa «atipica» interprete, come lui stesso ama definirla.

Attrice in cerca di personaggi, tenta prima con la Donata Genzi pirandelliana (*Non Trovarsi*), ma appunto — dice lei — non le riesce, non si trova. E si giustifica con queste parole: «Io non lo posso fare Pirandello. Nun c'entro cò sto personaggio. Pirandello è grande e po' fa' a meno de me». Allora la Mazzamauro ci prova con Strehler, che non la vuole, anzi proprio non la riceve; con l'Accademia d'Arte Drammatica, ma anche lì Wanda Capodaglio, che la prende in simpatia per il nasone, la rifiuta; con il cinema e finalmente diventa la signorina Silvani, la donna dei sogni del ragioniere Fantozzi; con Salce che appena la vide sbottò con «me la ricordavo più brutta» e lei, manco per niente rispose: «Più brutta di così?». Quindi l'attrice ci prova con Mamma Roma, Nannarella e Madre Coraggio con tanto di «lieder» e «songs» di Weill e Dessau. La regia dai toni Kabarett ha sottolineato, più che poteva, il fragile testo. I due «boys» hanno accompagnato ottimamente la brillante prova della protagonista. *Valeria Panizza*

Un'antologia di Kemp sull'eterno femminile

ONNAGATA, di Lindsay Kemp (artefice unico straordinario e conturbante). E con Jonathan Burbett, Christian Flint, Douglas Tantallon, Corrado Verini. Musiche di Joji Hirota. Teatro Comunale, Ferrara.

Il pubblico viene preparato per tempo: il Comunale ferrarese è invaso di cinguettii, squittii, sommessi fruscii di piccoli animali del bosco, tintinnii

CON LA REGIA DI PATRONI GRIFFI

Hollywood, quando il cinema passava dal muto al sonoro

UNA VOLTA NELLA VITA, di Hart e Kaufman. Regia (briosa, tra commedia e musical) di Giuseppe Patroni Griffi. Scene (dinamismo scintillante) di Aldo Terlizzi. Costumi (eleganza dell'era jazz) di Gabriella Pescucci. Musiche (spirito d'epoca) di Mariano Brancaccio. Con (tutti bravi) Franca Valeri, Laura Marinoni, Danilo Nigrelli, Giovanni Crippa, Totò Onnis, Laura Visconti, Marcello Donati, Fabio Rusca. Prod. Teatro Nazionale di Roma.

Giuseppe Patroni Griffi, con la sua compagnia del Nazionale di Roma, prosegue nella riproposta di commedie brillanti degli anni Trenta. Dopo la sfolgorante edizione di *Fior di pisello* di Bourdet dell'anno scorso, eccolo ora (al Goldoni di Venezia in prima nazionale) con *Una volta nella vita* degli americani Hart e Kaufman, celebri anche da noi per alcuni testi di sicuro successo.

Ancora una volta Patroni Griffi ha tenuto fede al suo stile di elegante messinscena, offrendo uno spettacolo scintillante di luci e colori, con una scenografia (Aldo Terlizzi) mirabolante di movimenti a vista e una colonna sonora di frizzante spirito d'epoca, compresi i movimenti di danza (a cura di Mariano Brancaccio) con cui conclude festosamente il tutto in chiave parodistica. Aldo Terlizzi gli ha offerto quinte e siparietti scorrevoli in senso orizzontale, presentandoci interni di appartamenti, vagoni ferroviari, studi cinematografici, fra velari neri trasparenti e «componibili» allegri; Gabriella Pescucci ha «pescato» nella sua fantasia i costumi dell'era del jazz; e tutta la numerosa compagnia (una ventina di attori) si è mossa sotto la guida del regista in una mistura di commedia in prosa e di commedia musicale. Eppure l'insieme ha funzionato meno che nel precedente *Fior di pisello*. Certo l'umorismo americano è di pasta più grossa, sfiora spesso il farsesco; ma la ragione non sta tutta qui. Patroni Griffi (anche produttore) questa volta ha schiacciato troppo il pedale della recitazione esagitata, imponendo a molti attori una gesticolazione frenetica e una vocalità nevrotica, spegnendo un po' gli effetti comici, che sarebbe meglio suggerire piuttosto che sottolineare. Si sono salvati dal ritmo vorticoso la caratterizzazione di Giovanni Crippa, che matura sempre meglio la sua vena umoristica, ma che qui è stato sfavorito da un fisico fin troppo elegante e da un volto fin troppo gradevole per un personaggio che dovrebbe essere grossolano nella sua lentezza di riflessi; e, naturalmente, Franca Valeri, che ha disegnato il profilo di una segretaria svampita, con quella distaccata e dissimulata svagatezza che la distingue. La commedia è una parodia del mondo cinematografico americano nel momento dell'avvento del sonoro. Tre attori di vaudeville (Crippa, Laura Marinoni, Danilo Nigrelli) cercano di approfittarne, riuscendo a farsi accettare ad Hollywood come insegnanti di recitazione agli attori del muto. E gli va bene fino ad un certo punto, compresa la catena di ridicole situazioni in cui la sprovvedutezza del divismo cinematografico li fa imbattere. Ma rischia poi di essere licenziati, quando non c'è più bisogno di loro. Interviene allora, nella sua tonta ingenuità, la sfrontata invadenza di George Lewis (Crippa). E proprio quando pare che la sfortuna lo faccia «precipitare» sul lastrico insieme ai suoi compagni, qualcosa interviene a salvarlo all'ultimo momento. È la tecnica specifica del «rovesciamento» della situazione con effetto comico immanicabile. E tutto finisce in gloria, in questo mondo di folli ambizioni e di strampalate vanità.

Ma c'è ancora un'isola di bell'umorismo: nel ritratto del commediografo Lawrence Vail, che si perde nel marasma degli uffici cinematografici nella vana attesa del produttore, sempre «rinnegato» dalla segretaria-Valeri, campione di una specie di allevamento di commediografi tenuti in serbo come bestiame da allevamento. Qui Hart e Kaufman vendicano la loro dignità di scrittori contro il pressapochismo ignorante dei produttori, e lo fanno con bello spirito, così come Patroni Griffi lo rende con perfida finezza. *Giorgio Pullini*

appena accennati di sonagliere, forse giochi di elfi e di fate; poi le prime gocce di una pioggia allegra che scaccia uccelli e folletti, li spinge nei loro rifugi. L'atmosfera magata da *Sogno di una notte di mezz'estate* avvolge gli spettatori. Le luci si smorzano lentamente, proprio quando il fortunale rinforza, il vento urla, la foresta di velari di seta vibra, si scuote, rombano tuoni, biancheggiano fulmini. Il piccolo mondo pastorale e le sue creature spaventate dalla violenza degli elementi, ma ecco, come in una apparizione miracolosa da *ex voto* dall'alto dei cieli si affaccia l'immagine circconfusa di luce di una Madonna (o un arcangelo annunciatore, o un Ariel): serafica, ammonitrice, materna discende con grazia e ironia indicibili, sfoggiando un sontuoso kimono.

Questa la stupefacente *entrée* di Lindsay Kemp: una scena che è la chiave per un'immediata lettura di *Onnagata*, ultima fatica dell'artista inglese. Kemp, che ritroviamo ad alcuni anni di distanza (quelli della fitta frequentazione pratese), ha voluto infittire di simboli, ricordi, citazioni personali la propria scrittura drammaturgica: ogni figura che entra in scena — *Onnagata* si propone come una personale o un'antologia di una quindicina di anni memorabili — è sovraccarica di significati, risultato di contaminazioni e stratificazioni geniali di gesti, mimo, ballerino, artefice magico, incantatore di teatri, provocatore e padrone delle emo-

zioni altrui, ma anche maestro rigoroso, perfezionista fino all'eccesso.

Con *Onnagata* Kemp ha voluto ricostruire, fra sogno e calligrafismo, il suo percorso creativo, l'approdo alla totale identificazione del divino femminino attraverso lo studio di eroine della storia e del mito e delle loro grandi interpreti da Salomé, a Titania, alle star del muto di *Big parade*, da Isadora alla Bernhardt. Non è un caso, quindi, se Kemp abbia imperniato e intitolato *Onnagata*, termine giapponese che indica l'attore del teatro kabuki (*ka* come musica, *bu* come danza, *ki* come parola) che si specializza in ruoli femminili fino al punto di assimilare anche nella vita atteggiamenti e comportamenti donneschi. Già appassionato conoscitore del teatro Noh, altra più antica forma drammatica giapponese, Kemp si è identificato in un *onnagata* per restituirci il fulgido repertorio di divine, un susseguirsi di *tableaux vivants* di grande effetto alternando delicate pantomime che sembrano affondare nell'immaginario infantile (vedi una giostra di ombre e un carosello di cavalli da circo) a rutilanti, fragorosi trionfi barocchi (vedi una *Tempesta* strehleriana e l'efferato delitto di Salomé), fumose atmosfere da lupanare (vedi un erotico tango che si richiama a *Flowers*), ma anche ad ariose, rarefatte visioni surreali (vedi le sedie librate in cielo quasi fossero uscite dal pennello di Magritte). *Paolo Lucchesini*

MISERIE E SPERANZE DELL'EDITORIA TEATRALE

SCUOLA, SEI NEMICA DELL'AUTORE DI TEATRO

La fondatrice della Costa e Nolan di Genova e Eugenio Buonaccorsi, direttore della collana di drammaturgia, ci parlano di una «scommessa» che dura da nove anni, delle difficoltà con cui devono misurarsi e della invidiata situazione di altri Paesi, dove l'autore teatrale ha anche lettori.

ELIANA QUATTRINI

Una casa editrice fondata in anni in cui l'indice di lettura in Italia calava precipitosamente (nell'83 si leggevano 1,3 libri l'anno per abitante, contro i 5,3 della Francia e gli 8,4 del Giappone), e che riesce a resecare un suo spazio di mercato proprio nel difficile ambito dei libri di cultura, e a farsi identificare dal pubblico per una collana di testi teatrali, genere quasi completamente assente dalle abitudini letterarie nazionali. È come scegliere di nuotare contro corrente. A realizzare l'*exploit* è stata la Costa e Nolan, di cui, nella sede di Genova, incontriamo la fondatrice, Carla Costa.

HYSTRIO - *Quando e come è nata la Costa e Nolan?*

COSTA - Nel 1982, ma i primi libri sono apparsi in libreria nel marzo dell'anno successivo, dopo un periodo di gestazione. L'idea di una casa editrice con sede a Genova e distribuzione sul territorio nazionale è nata dal mio incontro con un gruppo di studiosi genovesi, Eugenio Buonaccorsi, Germano Celant e Edoardo Sanguineti. Sentivamo la mancanza di un interlocutore cittadino ed abbiamo cercato di crearlo, rendendoci subito conto che si trattava di una scommessa difficile, sia per come si configurava la città allora, sia perché sapevamo che il mercato librario avrebbe respinto qualsiasi iniziativa che non fosse stata pensata in modo da colmare qualche vuoto. Era importante tenere presenti le ragioni del mercato, evitando i facili entusiasmi delle pure ma astratte gratificazioni intellettuali.

H. - *Con quali collane avete iniziato la vostra attività?*

C. - Ci siamo presentati con tre collane. Sanguineti ha proposto e diretto *Testi della cultura italiana*, composta di classici ormai introvabili preceduti da un saggio di uno scrittore contemporaneo; Celant *I turbamenti dell'arte*, una collana a carattere interdisciplinare che comprende, oltre a pittura, scultura e architettura, anche fenomeni di comportamento, cinema e profili di personaggi. La terza collana con cui siamo nati, *L'opera drammatica* di Buonaccorsi, è quella che inizialmente ci ha dato maggiore immagine, perché ha fatto conoscere le produzioni inglesi e americane contemporanee, che erano note



all'estero ma ignorate in Italia. Per tanto tempo il pubblico ci ha considerati editori teatrali. Nell'86 abbiamo ampliato la nostra attività con *Riscontri*, una collana varia, di attualità, che non ha direttore. Il nostro catalogo, compresi i testi fuori collana, conta oggi un centinaio di titoli.

H. - *Pubblicate tascabili?*

C. - Nell'86 la collana *Riscontri* è stata realizzata nel piccolo formato. Dopo un anno ci siamo convinti però a portarla al formato grande, perché non riuscivamo ad entrare in concorrenza, per il prezzo, con i tascabili delle grandi case editrici. Inoltre dovevamo imporcì con dei libri che si notassero sul banco del libraio.

H. - *Soffermiamoci sulla collana teatrale. Quanti nuovi titoli pubblicate in un anno? Qual è la tiratura media per titolo?*

C. - Pubblichiamo tre o quattro nuovi testi teatrali l'anno. La tiratura varia dalle 1.500 alle 2.500 copie per edizione. Preferiamo fare un lancio limitato e ristampare nel caso ci sia gradimento. Un'editoria di catalogo com'è la nostra non conosce grandi vendite immediate ma vive di una richiesta continua e costante.

LE RESE IN LIBRERIA

H. - *La scuola insegna a leggere libri?*

C. - No, allontana dalla lettura in generale e non dà spazio al testo teatrale, che permette

invece il massimo della creatività individuale e misura le potenzialità immaginative dell'attività intellettuale. In Italia è diffuso un malinteso senso della cultura che si apparta alla fatica dell'apprendimento, alla noia e non al piacere, non alla libertà di scelta. Credo che sarebbe molto importante organizzare una campagna a favore della lettura su scala nazionale.

H. - *Quali sono i problemi dell'editoria culturale in Italia, oltre all'esiguità del mercato?*

C. - Uno dei problemi è il diritto di resa. I libri possono esercitarlo in qualunque momento, anche dopo anni, e spesso i libri tornano sciupati, invendibili. Inoltre ogni passaggio necessita di una sovrastruttura burocratica e amministrativa, e bolle di accompagnamento, che devono essere seguite da personale addetto che naturalmente pesa sul prezzo di copertina. In Inghilterra, per esempio, il diritto di resa non esiste, quindi il libraio si comporta come qualunque altro venditore, non restituisce le giacenze ma fa i saldi, allestisce l'angolo delle occasioni, esattamente come si fa con le camicette. In Italia il libro a metà prezzo viene guardato con sospetto, è quasi considerato un insulto per la casa editrice.

H. - *Quindi, non vi sentite né tutelati né favoriti.*

C. - No. La legge sull'editoria è insoddisfacente. Quel che esiste è la possibilità di accedere a finanziamenti agevolati, ma le pratiche sono talmente complesse che normalmente vengono avviate dalle grandi case editrici, mentre le piccole non hanno il tempo e la forza di concentrarsi sui lacci e laccioli della burocrazia. Noi lo abbiamo fatto, la nostra produzione è stata riconosciuta di valore culturale e quindi atta a ricevere finanziamenti a tasso scontato. Questa è in concreto l'agevolazione offerta dal governo.

H. - *Che rapporto avete con i registi, gli attori e gli uomini di palcoscenico?*

C. - I registi e i direttori di teatro a volte ci telefonano per conoscere i nostri progetti. Ci sono commedie di autori come Shepard e Mamet che sono state messe in scena dopo il nostro lancio editoriale. Mamet lo abbiamo pensato insieme a Luca Barbareschi che poi lo ha fatto produrre. Naturalmente, da par-

te nostra non c'è nessun interesse perché non abbiamo diritti di rappresentazione.

H. - *Avete buoni rapporti con la stampa?*

C. - Ottimi. Pur non avendo un ufficio stampa abbiamo avuto molte recensioni, nate dall'interesse spontaneo delle redazioni.

H. - *Partecipate alla Fiera di Francoforte?*

C. - Sì, da alcuni anni dividiamo uno stand con altri piccoli editori di cultura. È un momento estremamente importante e creativo, che favorisce lo scambio di informazioni ed opinioni sia con i grandi sia con i piccoli editori. La facilità di contatto è dovuta all'equilibrio qualitativo dell'editoria culturale internazionale. Le opportunità sono potenzialmente identiche per grandi e piccoli, perché i diritti d'autore sono proporzionali alla tiratura, che è sempre bassa, quindi qualunque editore può permettersela. I problemi non derivano dall'acquisizione ma dalla vendita.

H. - *Quali programmi per il futuro?*

C. - L'impegno immediato è quello di resistere, continuare a svolgere la nostra attività con maggiore aggressività, dato che ormai abbiamo conquistato il nostro spazio in libreria.

RITORNO ALLA PAROLA

Dopo aver seguito la nascita e la crescita di una piccola azienda culturale, cerchiamo di conoscere adesso le caratteristiche di sviluppo tematico e storico della collana *L'opera drammatica* attraverso le parole del suo direttore, Eugenio Buonaccorsi.

HYSTRIO - *Quali sono state, a suo parere, le correnti dominanti nel teatro degli anni '80?*

BUONACCORSI - Il dato più significativo della cultura teatrale degli anni '80 mi sembra sia stato il ritorno del testo. In fondo, la collana *L'opera drammatica* è stata fondata proprio in risposta all'affermarsi di questo fenomeno. Dopo un periodo in cui sembrava che il teatro del gesto e del corpo avesse cancellato la parola, il generale cambiamento del clima teatrale e l'usarsi di certe ipo-

tesi degli anni '70 hanno riproposto l'attualità del testo scritto. All'interno di questa tendenza è stato facile registrare la nascita e il consolidamento di alcuni filoni drammaturgici. In Inghilterra, per esempio, si è imposto un teatro capace di incidere sulla realtà contemporanea, la cui forza risiede nella presenza di un tessuto connettivo molto ricco, che non annovera grandi capolavori ma testi onesti e i cui autori, forti della vitalità secolare della tradizione anglosassone, sanno affrontare le problematiche e il linguaggio del pubblico. Fra gli altri ricordiamo Alan Ayckburne, Joe Orton, Tom Stoppard. Un'altra esperienza importante è quella tedesca, caratterizzata dalla scoperta di Fassbinder, Kroetz, Botho Strauss, Thomas Bernhard e di autori del teatro del quotidiano. Anche negli Stati Uniti c'è stata un'esplosione di talenti drammaturgici, i cui nomi più famosi sono quelli di Shepard e Mamet. In sostanza, ad una latitudine molto vasta, si è osservata una nuova presa di potere degli autori.

H. - *Perché l'Italia si configura un'eccezione e, come conferma anche il vostro catalogo, è povera di autori contemporanei?*

B. - È una vecchia questione. Noi non consideriamo il testo come letteratura, ma come un elemento del sistema teatrale; dal momento in cui il sistema teatrale, penso fra l'altro ai teatri pubblici, non accetta e trascura gli autori italiani contemporanei, è difficile pensare di sostituirci ad esso e capovolgere la situazione sul terreno editoriale. Per affermarsi i nuovi autori hanno bisogno dell'appoggio delle istituzioni che, al contrario, dimostrano carenza di attenzione. Paradossalmente è molto più facile che il palcoscenico si appropri dei nuovi autori stranieri che degli italiani. Può darsi che il fattore discriminante derivi dalla qualità dei testi, ma questa è una verità relativa. In fondo, in Italia ci sono autori che non sfuggirebbero di fronte a certuni attivi nel teatro d'Oltremontana, ma registi, attori e direttori di teatro non se ne accorgono. A causa di questa situazione abbia-

mo scelto di condurre iniziative mirate, proponendo autori che non hanno valore solo per i testi pubblicati, ma anche per il significato globale della loro esperienza di uomini di cultura. Abbiamo proposto ad esempio *Faust - Un travestimento* di Edoardo Gubini, che si misura con un orizzonte internazionale, e il volume *Teatro* di Luigi Squarzi- na, che rappresenta una scrittura attenta alle realtà del palcoscenico per il suo contemporaneo impegno sul versante della regia.

H. - *Come è composto il pubblico della collana da lei diretta?*

B. - È un pubblico variegato, costituito naturalmente dagli uomini di teatro, a cui si aggiungono gli spettatori, in numero purtroppo esiguo, perché in Italia non esiste l'abitudine alla lettura del testo teatrale; infine la fascia consistente degli studenti universitari, che spesso scoprono il teatro attraverso la letteratura. Non è un pubblico esteso, ma è in via di espansione. Probabilmente diventerebbe più vasto se il teatro fosse divulgato dalla scuola. La radice dell'incontro tra set e libro teatrale sta nell'insegnamento scolastico, ed in primo luogo nei docenti delle scuole medie superiori, che dovrebbero fornire gli strumenti adeguati a decodificare una scrittura così particolare com'è quella specifica dello spartito drammaturgico. Un testo teatrale non si può leggere come un testo letterario: in quest'ultimo c'è già tutto, mentre il primo è disseminato di segni che rimandano ad una realtà da evocare, da costruire. Ma la difficoltà tecnica viene facilmente superata dal fascino delle potenzialità creative di un racconto presentato sotto forma di dialoghi, monologhi e didascalie: ogni lettore si crea una propria immagine, una propria storia, diventa regista ed inventa uno spazio scenico immaginario. □

Nella foto a pag. 112, Carla Costa e Eugenio Buonaccorsi.

CRONACHE

A Monterotondo il premio *Scenario*

Il premio biennale *Scenario*, la cui terza edizione si è svolta a Monterotondo, in provincia di Roma, nel maggio scorso, è apparso quest'anno nettamente migliorato sia dal punto di una complessiva organicità che da quello di una maggiore funzionalità organizzativa. Fondato dalla cooperativa *Ruotalibera*, una delle più affermate nel settore del Teatro-Ragazzi, il premio ha come caratteristica peculiare quella di incentivare la ricerca, e in parte anche la produzione di spettacoli nuovi, premiando degli abbozzi di possibili realizzazioni e favorendo il confronto tra voci anche giovani o isolate nel continente sommerso della ricerca teatrale. Il panorama italiano non sembra apparire tuttavia, anche dai progetti presentati, particolarmente vivo e anzi sembra riproporre, a volte in maniera fumosa, stilemi e linguaggi che hanno avuto una loro funzione di rottura in anni senz'altro più creativi. Tanto che, come ha osservato Franco Cordelli, nel corso di un piccolo convegno tenutosi all'interno della manifestazione, lo stesso senso di diversità a cui il premio ambisce rischia di apparire piuttosto di inferiorità o addirittura di sconfitta. È certo che nella mediocrità attuale stenta ad individuarsi una voce che possa realmente far

sperare nell'autenticità di un rinnovamento. Giustamente dunque, a nostro avviso, il premio previsto di 15 milioni è stato assegnato da una giuria qualificata, presieduta da Enzo Giacobbe, a una compagnia di giovanissimi, il cui progetto, *O degli eroici*, al di là di ogni mistificante originalità ha il pregio di saper porgere con scanzonata immediatezza, non priva di salutare ironia, la freschezza e al tempo stesso l'inquietudine della generazione a cui appartengono. Una segnalazione inoltre è andata al vibrante *Cime tempestose* del Teatro di Base di Bologna, nato dal singolare sodalizio di un insegnante e dei suoi figli-allievi, oggi già padri, che continuano a riversare in questo rapporto creativo la loro personale sensibilità musicale, pittorica o scenografica. Ed infine al *Progetto Elektra* che va evocando un mondo femminile in lutto, in cui l'eroina greca e la sorella Crisotemide esprimono la bipolarità di un unico personaggio. *Antonella Melilli*

ROMA - *Nella sede dell'Agis, i direttori dei teatri stabili a gestione pubblica hanno presentato i risultati della scorsa stagione. Aleggiano un cauto e non del tutto giustificato ottimismo, insieme ad una non meno cauta progettualità. Si ventila la costituzione di nuovi Stabili in Sardegna e Valle d'Aosta.*

VALLECORSI '91: ENZO GIACOBBE E SAMY FAYAD

La quarantesima edizione del premio nazionale Vallecorsi per il Teatro è stata vinta da Enzo Giacobbe di Cagliari, con la commedia *L'antica alalena del mare*, al quale è stato assegnato il premio di 10 milioni di lire. La commedia verrà pubblicata sulla nostra rivista. Il secondo premio (opera in argento dello scultore Jorio Vivarelli) è andato a Samy Fayad di Napoli, per la commedia *Chi vinse la battaglia delle Midway?*. Una segnalazione speciale è stata riservata a Enrico Borgatti di Milano per la commedia *Pizzangrillo Pompeo - Le Idi di luglio*. Tre i segnalati: Maura Del Serra di Pistoia (*Andrej Rubljov*), Stefania Porrino di Roma (*Maria Antonietta*) e Roberto Tiraboschi di Roma (*Domeniche*).

La commissione giudicatrice era composta da Umberto Benedetto, presidente, Mauro Bolognini, Eva Franchi, Nando Gazzolo, Valeria Moriconi, Carlo Maria Pensa, Fabrizio Rafanelli e Luigi Squarzi- na.

Sono pervenuti 102 lavori. La premiazione avverrà a Pistoia nel prossimo ottobre. □

ESCONO LE SUE RECENSIONI E LE SUE POESIE

IL MESSAGGIO DI RIPELLINO: «SIATE BUFFI, CARI AMICI»

«Per me sfuggire allo sfacelo è possibile solo attraverso l'uso dell'ironia e della maschera, per mezzo di una incessante acrobazia del linguaggio, come un trapezista sull'attrezzo. Tornerò nella mia magica Praga...».

PAOLO PETRONI

«Non sfuggirà l'insistenza con cui ho rintracciato analogie e concordanze fra il lavoro verbale e le zone contigue delle arti e della cultura: oreficeria, balli in maschera, jazz, pirotecnica, cinema, arredamento; giovandomi dell'esempio dei formalisti, penso talvolta con entusiasmo a una storia delle lettere russe imperniata sul tema del ballo, che vi si ripete caparbio, ossessivo». Una citazione, tra molte che si potrebbero scegliere, di Angelo Maria Ripellino, in cui rivela come il suo discorso si sposti e venga deviato coscientemente e progettuamente, ma anche istintivamente, per interiore necessità e concordanza, verso una visione spettacolare e onnicomprensiva, su un piano che può apparire extra-letterario. Sono parole scritte come introduzione ai saggi di «Letteratura come itinerario verso il meraviglioso» (1968) in cui confessa di concepire la slavistica «come evasione dalla slavistica».

Questo tema dell'evasione, per chi frequentava i teatri e leggeva le critiche di Ripellino, può sembrare il dato precipuo, che resta nella memoria e si ritrova. A confermarlo, è uscita la raccolta delle sue recensioni teatrali e di spettacolo, con un preciso e programmatico titolo: *Siate buffi - Cronache di teatro, circo e altre arti* (Editore Bulzoni, pagg. 730, L. 80.000), in cui l'evasione si conferma come sconfinamento. Il teatro appare subito per Ripellino il luogo ideale della sua ricerca, per il suo comprendere assieme visione, movimento e scrittura, per il suo favorire quel discorso apparentemente centrifugo, in realtà centripeto, che è l'unico ad appassionarlo e ad apparirgli corretto, nel tentativo di avere una visione globale della produzione artistica, senza confini di genere. Un desiderio sin troppo facile da attribuirgli, se già lo faceva lui stesso, e da intendersi comunque non come fuga in un'altrove, ma come ricerca di un momento, rifiuto della staticità, «delle indagini specializzate per pochi savi» (sono altre sue parole). Uno spettacolo o un testo letterario (e il suo discorso su Chlebnikov è esemplare) non sono un luogo, uno statico mondo di segni da visitare come un più o meno erudito e sensibile cicerone, cercando di darne le coordinate, di non perdere i punti cardinali di riferimento, ma sono anche un magma vivo, come sin troppo ovviamente il teatro è vivo e anche sa mantenersi viva la grande poesia e letteratura, attraverso il tempo.

È così che Ripellino porta a interagire in una fecondazione che genera, dalla parola, da un mondo, un nuovo mondo e nuove parole, non «altre», ma figlie e quindi intimamente legate nel senso e nel movimento, nella rivelazione e prosecuzione di ciò che a sorpresa (quasi a sorpresa dello stesso Ripellino) può saltar fuori e mostrarsi, essere rincorso, trovato o buttato sulla scena e rivelato.

Come assicura Belyj, uno degli autori più amati di Ripellino e da noi ancora da scoprire davvero, la



parola è infatti, sempre «mimica, danza, sorriso»: la parola è già di per sé teatro. Una rappresentazione, e ogni pagina del nuovo libro lo rivela ancora una volta, moltiplica queste possibilità, in cui è anche da vedere allora come naturale l'amore delo studioso per le avanguardie, ma sempre con occhio critico, attento a difendere la vita, il movimento, contro l'accademia e la maniera. La sua traduzione di quel visionario, pirotecnico, movimentato romanzo tutto invenzioni linguistiche e formalistiche che è *Pietroburgo*, appunto di Belyj, testimonia tanta capacità inventiva e cinetica, con una gioia per l'arabesco definita alla Kandinskij e una sonorità classica ma come spezzettata nel cilindro di un caleidoscopio, detta Stravinskiana.

Assieme a questo gusto per il movimento e l'azione, che sono elementi tipicamente teatrali, c'è, credo, un altro dato che può, e in Ripellino accade, estrinsecarsi in forme spettacolari: una natura che tende al barocco, e dico natura proprio per non fermarsi alla superficie della scrittura critica e creativa, ma per sottolineare un intimo modo d'essere e di rapportarsi al resto. In questo senso credo serva ricordare che Ripellino era nato (1923) a Palermo e portava in sé i germi più fertili di quella sicilianità di derivazione araba e spagnolesca che nel barocco, nella pomposità non vana, perché esuberanza vitale, perché continuo dialogo con la morte e il senso ultimo dell'esistere, ha un carattere storicamente e culturalmente precipuo. Un carattere barocco e siciliano dimenticato, tanto da apparire

re a molti derivato solo da certi aspetti della avanguardia moderna (e dallo stesso Belyj anche), mentre la lunga frequentazione e l'amore per la slavistica aveva aggiunto una vena ironica su quel fondo malinconico, quella melodia tzigana e «saltimbacca», quel suono articolato, stridente e danzante, del dopo la festa, del palcoscenico mentre si smontano scene e attrezzi davanti alla platea vuota e in penombra.

PAROLA E SCENA

«A fine lettura *Kotik Letaej* suscita desolazione, come un circo durante le pulizie del mattino», terminava la sua recensione, sempre di un'opera dell'amato Belyj. La fantasia di quell'altro principe siciliano, che con un suo servo compì il viaggio in Terrasanta tutto all'interno della sua villa e dei suoi possedimenti, traendone un immaginifico eppure realistico diario (che ha poi ispirato più di uno scrittore) e la teatralità di Villa Palagonia con i suoi mostri, non escrescenze assurde, ma desiderio vivissimo di un inconscio di farsi spettacolo, di liberarsi e divenire forma, sono nate dalla stessa radice cui attinge Ripellino, attratto così dall'ugualmente nera e fantastica *Praga magica*. Come nel *Cerni divadlo* (teatro nero) di quella città, c'è un trucco nell'anima di Ripellino che rende animato l'inanimato. Il suo lettore, e quello delle cronache teatrali in particolare, non ha così scelta: o è respinto da questa «evasione», dalla furia vitale e verbale, o accetta il gioco e entra in teatro attraverso il teatro delle parole di Ripellino: segue così questo suo spettacolo, queste sue parole che, erano del resto i tempi, si facevano teatro-immagine (una visionarietà interiore, che procede per abbinamenti e analogie era la sua caratteristica, oserei dire) e ne intende, ne percepisce l'immagine, il teatro iniziale, quello reale da cui il resto era nato. Per questo trovo che, al fondo, sia poi inutile parlare di due Ripellino, quello creativo dei versi e quello degli studi teatrali e letterari, che solo apparentemente seguono strade diverse.

Come una sceneggiatura, come un regista visionario, come un critico incline al meraviglioso, Ripellino si avvicina alla sua *Praga magica*. Praga è teatro come lo sono gli appositi edifici in cui si reca a svolgere le proprie mansioni di critico di spettacolo per il settimanale *L'Espresso*. E allora è chiaro quell'invito scelto per il titolo di questa raccolta di recensioni: *Siate buffi*. Siccome l'apparenza e la provocatoria confessione dell'anima, hanno connotati da clown, c'è chi non apprezza, non riesce a capire, non sta al gioco, non si fa rapire dalla recita e quindi non «sente» nulla di quanto vi è di vero e profondo. Il mettersi in scena per Ripellino poteva anche essere reale, se al termine di un corso universitario sul teatro popolare russo, il professore si fece impresario, regista, attore, autore per

allestire *Piccolo baraccone* di Blok, seguito da alcuni suoi allievi, e più avanti curò una riduzione del *Processo* kafkiano: per nominare le prime cose che ci vengono alla mente. Così è lui stesso a citare una lettera di Sloviskij a Jakobson, che, dice, amava «bisbigliare a se stesso»: «Tu sei un imitatore. La verità è che sei un clown, — ma dimmi: perché fai l'accademico? Sono tediosi, vecchi tre secoli...». Cui potremmo far eco con «Slavista!, mi assalgono omini violacei... Slavista!, mi dice un tacchino di plastica...» come si legge in *Notizie dal diluvio*, una delle sue raccolte di versi (*Sinfonietta - Lo splendido violino verde - Autunnale barocco*, sono gli ultimi titoli esemplari, tutti raccolti in *Poesie* dall'editore Einaudi). Finzione, imitazione, travestimento, metamorfosi: teatro e letteratura come testo per sognare, che non può avere altro luogo d'elezione e approdo che appunto il teatro vero e proprio e, dietro il trucco del clown, svelare la sua anima esistenzialmente disperata. Belyj, Chelebnikov ancora potrebbero essere i referenti di tanta ambiguità e doppiezza, ricchezza del segno e del mascherarsi della vita, dell'addobbarci della parola, ma anche un piccolo spettacolo come *I misteri dell'amore* di Vitrac, scoperto in uno scantinato dove era alle prime prove un regista di nome Giancarlo Sepe.

«Per me sfuggire allo sfacelo è possibile solo attraverso l'uso dell'ironia, della maschera, per mezzo di una incessante acrobazia del linguaggio come un trapezista sull'attrezzo», affermava in una intervista sul suo lavoro nel 1973, dove anche, chiaramente si legge: «Ciò che perseguo è un gioco linguistico che sia maschera alla tragedia». È lo spettacolo di Sepe, allegro e malinconico, pieno di invenzioni e poesia, rappresentava questo. La tragedia di una vita che finisce, del tempo che passa: «Ogni spettacolo è un castello di sabbia, un'effimera cattedrale che, col passare degli anni, perde i contorni, tremola, si assottiglia nell'acqua della memoria», scrive in *Il trucco e l'anima*, il saggio dedicato ai *Maestri della regia nel teatro russo del 900*, e subito dopo cita le memorie di Charles Dullin, che parla dell'opera effimera del regista, «però molto bella quando serve a far sbocciare l'opera di un poeta».

Ed era questo il caso di Ripellino critico, come delle messinscene che più apprezzava quasi istintivamente e senza riserve. Il poeta non si arrende alla morte, allo svanire del ricordo e cerca il movimento, crea l'azione, fa di un momento chiuso nella sua «forma» una metafora che contenga il «divenire» della vita. Egualmente il critico con le sue parole, come una pallina in un flipper, crea corti circuiti, fa scattare interruttori, mette in moto un meccanismo di segni e di segnali che si inseguono e si collegano di rimando in rimando, sempre vivi, non contingenti, come la vera poesia. «Quell'epoca d'oro dell'arte del mettere in scena russo, è per me come l'allegoria di un mondo-teatro, di un mondo istrionesco, di un metafisico teatro d'Oklahoma, che tochi la sostanza stessa, l'assurda duplicità della nostra esistenza», si legge sempre in apertura di quel volume, complementare a quello delle recensioni occasionali, che forse restano quelle esemplari di tutto l'essere, il ricercare, il lavorare e lo scrivere di Ripellino.

I personaggi, da Stanislavskij a Mejerchold, da Vchtaganov a Tairov, sono raccontati come da un testimone che ne fa diario, che li ricorda vivi come quelli dei suoi contemporanei e li fa muovere vivacemente su un palcoscenico duplice, quello del teatro e quello della storia. Come sempre e ancora una volta e più che mai scrive teatro, sempre, naturalmente, con correttezza filologica e ricchezza documentaria, per ricostruire umori, trovate, bizzarrie di quel gruppo di straordinari personaggi dal tragico destino, al modo stesso in cui riferisce spettacoli d'oggi, tra cronaca e intuizione. Ecco Mejerchold, per il quale «la creazione è sempre gioia. L'attore che recita Amleto morente o Godunov in agonia deve vibrare di gioia. L'empito artistico gli fornirà quel voltaggio interiore, quella tensione, che faranno risplendere tutte le sue tinte giuste». Oppure basta una notazione. «Arlecchinata e tragedia non furono per Tairov opzioni contraddittorie, ma aspetti diversi d'una stessa sostanza, legati da un rapporto complementare», scritta co-

L'ultimo *object trouvé*: il neoclassico nella danza



Marinella Guatterini - Michele Porzio, *Stravinskij, Apollo e Pulcinella - Neoclassico, danza e musica negli anni Venti e oggi*, Arnoldo Mondadori Arte, Milano 1990, pagg. 134.

Che cosa c'è di nuovo? Il neoclassico. Un paradosso apparente, nel segno dell'eclettismo postmoderno che, decostruendo realtà e arte, riporta tutto a un presente onnicomprensivo. Lo sostiene Stefano Zecchi in *La bellezza*, che vuol rimettere in corso i giudizi di valore etici ed estetici «azzerati» dalla «debolezza» del postmodern.

Il classico e il suo emblema, il mito, sono al centro dell'attenzione di scrittori come Pontiggia, Citati e Amado, che ne hanno a lungo discusso al recente Salone del libro torinese. È l'aria del tempo. Come se la concezione moderna, progressista e organica del mondo fosse ormai destituita di senso, si ridisegna, si riscrive e si rifà, a partire dalla classicità greca e dalla revisione barocca e settecentesca della mitologia classica come *object trouvé*; si vedano: *Le Nozze di Cadmo e Armonia* di Roberto Calasso, *Il Morbo di Rameau* di Giovanni Morelli, la pittura citazionista dei neofigurativi come David Salle, la rivisitazione delle danze di corte, la musica classicista polistilistica di Schnittke.

Soprattutto si ritorna al mito, come massima concentrazione di possibilità interpretative, di contro alla caduta delle ideologie totalizzanti e alla mancanza di principi unificatori dell'esperienza. Classicismo, dunque, non come contrapposizione al romanticismo o forma che si ripresenta puntualmente nella storia, ma come spirito creativo capace di attraversare tutti i tempi.

Questo si dice nel tempistico *Stravinskij, Apollo e Pulcinella* nato per iniziativa del teatro Ponchielli di Cremona e di Prada, a supporto di una serata di remake: *Apollon Musagète* e *Pulcinella* a firma Virgilio Sieni per il Balletto di Toscana.

Il punto di partenza è il *Pulcinella* stravinskiano, parodia di Pergolesi o pseudo; non il *Pulcinella* napoletano, ma il *Pulcinella* universale, filosofo che fu chiamato pazzo, di cui parla Romeo Di Maio nel suo lussureggiante testo sulla maschera che riassume in sé Dioniso e Cristo. Porzio ricorda la contrapposizione di Adorno tra il «rivoluzionario» Schönberg e il «reazionario» Stravinskij, che inseguiva con *Pulcinella*, ovvero «l'invenzione della memoria musicale» (secondo Vinay nel suo *Stravinskij neoclassico*), e con *Apollon Musagète*, feticci inautentici; ma *Apollon* sublima le passioni in emozione per l'enigma e *Pulcinella* rappresenta quella «scoperta del passato che è uno sguardo all'indietro, ma anche uno sguardo allo specchio», vale a dire un riconoscimento di sé e un'apertura sul futuro.

Guatterini puntualizza, sul versante danza, la difficoltà di isolare il concetto di classicismo, così presente nel '900 anche negli autori moderni e postmoderni, dalla Childs a Gallotta alla Tharp a Forsythe. *Pulcinella* è un mito, divino e immortale come Apollo; a lui, essere senza tempo, Balanchine ha dedicato il suo *Apollon Musagète* aulico e puro come la composizione stravinskiana per archi, concepita all'insegna della perfezione e dell'armonia. Che tuttavia non è intoccabile, anzi è parodiabile anch'essa.

Qual è, per i due autori, la veste che il neoclassicismo assumerebbe oggi? Non compostezza e linearità, ma libera associazione di idee e di immagini su trame eterne, che non hanno più alcun bisogno di essere raccontate; tutti le conoscono e possono quindi comprenderne qualsiasi manipolazione. *Elisa Vaccarino*

me confessandosi in essa. Non a caso Charlie Chaplin fu uno dei simboli e dei miti ricorrenti, che spunta in una battuta di Mejerchold, in una frase di Olesa, in un verso di Mandelstam, quasi come un *A Mosca, a Mosca!* cechoviano, tra ironia e dramma, malinconico, vitale, impossibile (dati i tempi) anelito. Quindi ecco l'allestimento nel '31 di *L'elenco dei benefici* di Olesa, del quale l'attrice Jelja Goncarova sintetizza il senso con la frase: «Era il tema del solitario destino umano, il tema di Chaplin».

Per tornare a Ripellino (che è dietro e dentro ogni frase, come se attraverso quei tempi, quei temi, quegli uomini rincorresse se stesso), possiamo chiudere a questo punto, citando le ultime righe di *Praga magica*, quasi a sottolineare quella nota unitaria che anche Mejerchold voleva, dopo la sua morte, si ritrovasse in quel che aveva fatto. Siamo nel '73 e il libro, nato sull'onda dell'emozione della tra-

gica fine della «Primavera» cecoclovacca, così termina con una invocazione d'amore, visionaria, in movimento, un vero monologo teatralissimo: «E dunque, alla malora gli aruspici e le puttanesche sibille. Non avrà fine la fascinazione, la vita di Praga. Svaniranno in un baratro i monatti, i persecutori. Ed io forse vi ritornerò... Andrò a Praga al cabaret Viola, a recitare i miei versi. Vi porterò i miei nipoti, i miei figli, le donne che ho amato, i miei amici, i miei genitori risorti, tutti i miei morti. Praga non ci daremo per vinti. Fatti forza, resisti. Non ci resta che percorrere assieme il lunghissimo, chapliniano cammino della speranza». Così, per chiudere alla Ripellino con uno sberleffo, il ricordo di una pubblicità dell'Ibm che qualche anno fa affermava dalle pagine dei giornali: «Per evitare la stupidità? Camminare come Charlot». □

A pag. 114 un disegno di Franz Kafka.

TEATROMONDO

NEW YORK - «Il cinema conquista, il teatro insegna»: così parlò Turturro, quando debuttò sulle scene nel 1984. L'americano di origine italiana è ora una star ma, soprattutto, una sicurezza: un caratterista diventato protagonista. A Cannes ha vinto la Palma d'oro (lamentale degli italiani esclusi dai premi: abbasso Botero!) per l'interpretazione del film Barton Fink, ovvero uno scrittore-sceneggiatore nell'età del jazz, dei fratelli Coen. Ora sta trionfando off Broadway con l'Arturo VI brechtiano, regia di Carey Perloff. Brecht si può ancora fare. Così.

Buenos Aires - Fernando Solanas, regista argentino del memorabile film Tango, di simpatie neoperoniste, è stato querelato dal presidente Carlos Menem e ferito in un attentato sul set del suo nuovo lavoro, Il viaggio.

PARIGI - La Fausse Suivante di Marivaux è stata messa in scena alla Comédie Française dal regista Jacques Lassalle, sottolineando il significato letterario dell'opera. Il pubblico ha apprezzato la fine di una nefasta tradizione che poneva in secondo piano il testo rispetto alle invenzioni scenotecniche.

NEW YORK - Pittresco Amleto a Broadway: durante una replica di U hate Hamlet, commedia d'insofferenza per il mito shakespeariano di Paul Rudnik, due attori, il protagonista Handler e Williamson, interprete del ruolo del fantasma di John Barrymore, si sono affrontati nel duello previsto dal copione. Ma, secondo Williamson, Handler ha sbagliato qualcosa. Per tutta risposta, «Barrymore» l'ha percosso con la lama di piatto sul fondo-schiena. Amleto è fuggito in quinta, abbandonando poi il teatro.

PARIGI - Il romanzo dello spagnolo Felix de Azua è stato tradotto in spettacolo teatrale al Pétit Odeon. La pièce ha mantenuto il titolo del libro: Storia di un idiota raccontata da lui stesso.

PARIGI - Cinzano, commedia della russa Liudmila Petrussevskaia, nota anche al pubblico italiano, è andata in scena al Théâtre de l'Atlante.

LILLE - A porte chiuse di Sartre è stato allestito da Michel Raskine, già assistente di Roger Planchon. Il regista ha cercato di mettere a nudo l'anima del quartetto sartriano.

BRUXELLES - Presentata in prima mondiale l'opera La morte di Klinghoffer sulla tragedia terroristica del sequestro della nave italiana Achille Lauro. Autore, John Adams. La regia è del grande innovatore degli allestimenti lirici Peter Sellars.

SALISBURGO - Portando a compimento un progetto dello scomparso Antoine Vitez, Yannis Kokkos ha portato sulle scene il capolavoro di Racine Ifigenia. Il regista greco ha dato all'opera un'impronta di sobrio neoclassicismo.

AVIGNONE - Figure di richiamo dell'edizione di quest'anno del Festival saranno Denise Gence e Maria Casarès, protagoniste di Comedie barbare dello spagnolo La Valle Inclán, per la regia di Jorge Lavelli.

PARIGI - Al Théâtre de la Ville Matthias Langhoff ha rappresentato La duchessa di Amalfi, splendido, intrigante testo elisabettiano incentrato sul dramma della bella protagonista del titolo, vedeva ventenne che si risposa in segreto malgrado il divieto del fratello. La commedia di Webster è stata letta da Langhoff con furore partecipe, ben interpretato da Laurence Calame, la duchessa.

L'ITALIA DEI TEATRI

LETTERA DA LIVORNO

GIORGIO FONTANELLI

Incredibile città, Livorno. Mentre l'assessore alla Cultura s'arrabatta a racimolare teatrini, magari indicando convegni nazionali come quello (dicembre 1989, in collaborazione col Teatro Regionale Toscano) su «La scrittura teatrale a confronto con i limiti e le possibilità dei piccoli spazi scenici decentrati», al fine di garantire non solo la fruibilità ma anche la produzione di spettacoli, il sindaco aspetta addirittura un'agape dei Lions a sezioni riunite per ammannire come dessert il suo solenne impegno ad abbattere quel Palazzo Grande che da quarant'anni spacca in due la piazza omonima; e quindi, il teatro che esso contiene, firmato dall'architetto Luigi Vagnetti.

Sarà stata la presenza, fra i Lions, del poeta livornese Luciano Luisi, che negli anni '50 pubblicava un ottimo libro di versi intitolato appunto Piazza Grande: in cui rievocava, «con gli occhi incerti tra il sorriso e il pianto», quell'area ancora senza iati o fratture come San Pietro in Roma, cara ai vecchi livornesi ancorché disastata dai bombardamenti.

Ma proprio nel convulso operare del dopoguerra, si era imposto come in altre città il problema, non solo del ricostruire ma anche e soprattutto del come e del che cosa ricostruire. Anche in Piazza Grande.

Essa aveva perduto ogni connotazione: slargata e slabbrata violentemente, non aveva intorno a sé neanche più il supporto di una scenografia perimetrale che, bene o male, le fosse omogenea. Lo stesso Duomo, posto a uno dei fuochi della sua ellisse, era così irriconoscibile che si poté legittimamente discutere se non fosse opportuno ricostruirlo al fuoco opposto, o comunque col pronaio e l'asse direzionale mirati, e non solo idealmente, sul Colle di Montenero, dove la città — e la Toscana intera — venera la Madonna sua patrona.

Della originaria piazza medicea, in effetti, non rimaneva che un'orbita dilatata, alla quale parve molto improbabile poter riconsegnare una funzione aggregante, se mai essa l'aveva avuta. Per di più, la memoria storica attribuiva già a grandi architetti-urbanisti del passato (Cogorano, Pieroni) l'ipotesi di interrompere quel vuoto eccessivo, con una struttura a portici ortogonale ad esso, operante ma (come si disse) «trasparente».

A questo punto si aggiunse il peso, non esattamente accademico, che in fase decisionale ebbe la presenza della Sogena, l'unica grande impresa edile capace di garantire tutto ciò che era necessario per rimettere in sesto una città nella quale soltanto il 9 per cento degli edifici era rimasto indenne.

E così, nella vasta area della vecchia Piazza Grande, si costruì entro i primi anni del '50 un edificio monumentale, il Palazzo Grande, denominato anche «nobile interrompimento». Per molti fu soltanto un eufemismo, un'iperbole addirittura, che spaccava in due l'area precedente, ricavandone due moncherini: la piazza religiosa (davanti al Duomo), e la piazza civica (perché prospiciente il Comune) al polo opposto.

Il progetto comunque, andò avanti, e fu il solo progetto «d'autore» della ricostruzione a Livorno: lo firmò infatti Luigi Vagnetti, cui si deve anche il teatro che, nello stesso edificio, si colloca al primo piano. E che appunto minaccia di scomparire sotto le profezie bibliche del sindaco.

Quest'ultimo, forse perché affetto da gerontofilia culturale, sembra non sapere che di quel teatro hanno parlato riviste e libri specialistici, già per il solo fatto di collocare lo spazio-teatro, non nella consueta dimensione ritualmente privilegiata, bensì all'interno di un corpo di fabbrica articolato per destinazioni diverse, in cui il teatro si pone come un servizio fra gli altri.

La sala, capace di 640 posti in platea e 660 in balconata, è polivalente: per il cinema, il teatro, lirico e di prosa, rivista, concerti, conferenze. Il palcoscenico, di limitata profondità (m. 9,50), ma di ampio boccascena (m. 17,50), è dotato di sipario di sicurezza, di sottopalco, di 10 camerini e servizi, nonché di piano forato per il tiro in prima delle scene. La fossa dell'orchestra è capace di oltre 40 esecutori.

A parte la copertura originalmente movimentata per migliorare l'acustica, zoccolature, mostre e infissi della sala sono stati realizzati in mogano, sicché l'intero ambiente è dominato da questa calda tonalità, in sintonia con quella del sipario e delle tappezzerie.

Purtroppo, la destinazione prevalentemente cinematografica del Teatro Grande ha ridotto la sua specifica funzionalità teatrale: ma, qualunque cosa si possa accertare in tal senso, non si troverà mai una metastasi tale da motivare l'eutanasia proposta dal sindaco Benvenuti. Per di più, e non per colpa stavolta della Sogena, la città se n'è ormai irreversibilmente andata da tutt'altra parte, rinunciando perfino al porto e allo «struscio» che garantiva l'arrivarvi proprio da Piazza Grande nelle belle giornate di sole. Insomma, nessuno più la rimpiange.

Confessiamo comunque di non essere ottimisti quanto vorremmo. Se non altro perché proprio Livorno, città notoriamente di sinistra, ha tollerato, in tema di teatri, ben altro misfatto: non è mai stato ricostruito il Comunale «San Marco», che pure non era uscito così sfigurato dai bombardamenti dell'ultima guerra, ed era legato alla memoria storica e popolare per aver visto nascere, nel lontano gennaio del '21, il Partito comunista italiano. □

REMEDIUM ET BEATITUDO



Montegrotto Terme dove la vacanza è salute

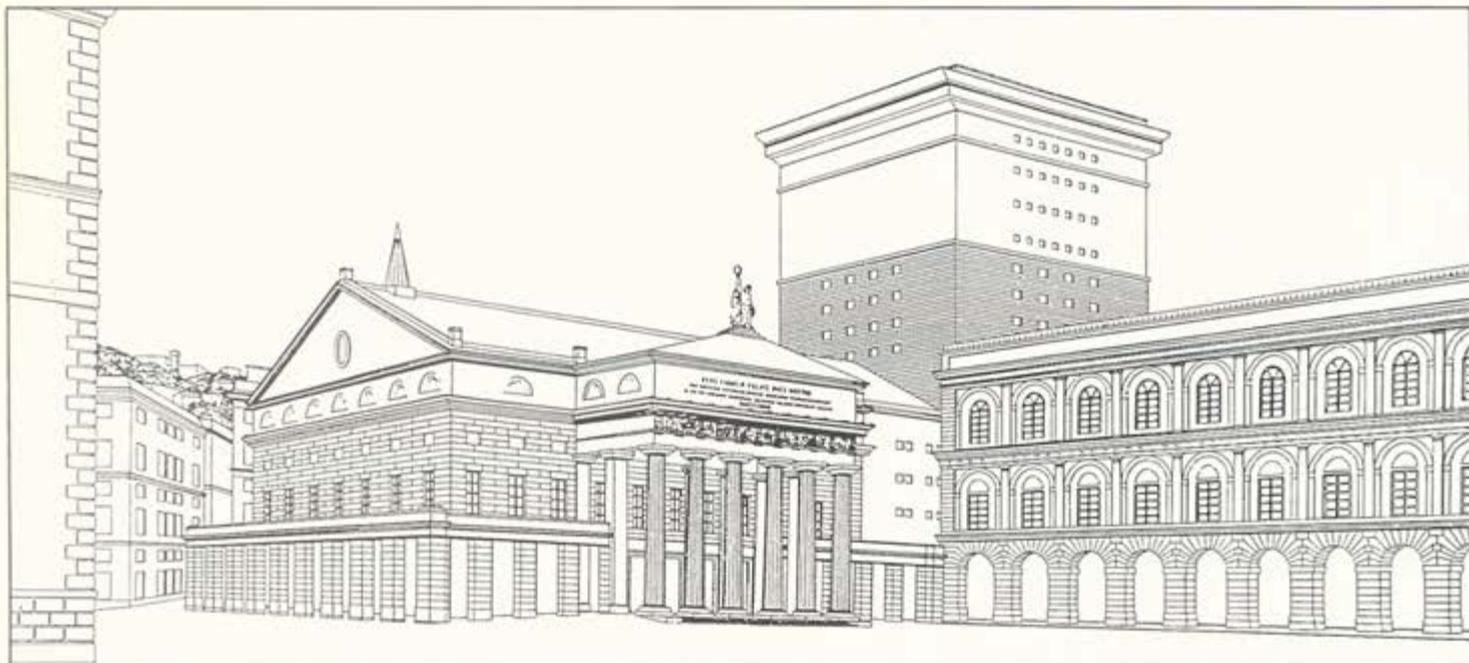
Sede del
**PREMIO PER IL TEATRO
MONTEGROTTO EUROPA**

In collaborazione con **MARTINI & ROSSI**



Comitato Manifestazioni - Montegrotto Terme (PD)

Organizzazione artistica HYSTRIO



Nuovo Teatro Carlo Felice - Genova

Progettisti: Ignazio Gardella, Aldo Rossi, Angelo Sibilla, Mario Valle Engineering



Poltrone per teatri e cinema.
Poltrone e tavoli per sale congressi.
Sedute per spazi collettivi e polivalenti.
Sedute per impianti sportivi e arredo urbano.

Theatres and cinema seating.
Seating and tables for conference rooms.
Community and multi-purpose space seating.
Seating for sports centres and urban furnishing.

 **destro**

Destro spa
Via Marco Polo, 11
35020 Albignasego (Padova)
Telefono: 049/680.700 R.A.