

HY HYSTRIO

rivista trimestrale di teatro e spettacolo diretta da Ugo Ronfani



PUBBLICO DEL TEATRO: CHI LO CONOSCE? / I CARTELLONI DELLA STAGIONE '91-'92 / TUTTO SUI PALCOSCENICI DELL'ESTATE / L'ITALIA TEATRALE DI CARLO GOLDONI / PIRANDELLO-ABBA: VERITÀ A AGRIGENTO / ANNO UNO PER IL TEATRO DELLO SPIRITO?

LE COMMEDIE: L'ANTICA ALTALENA DEL MARE DI ENZO GIACOBBE, PREMIO VALLE-CORSI 1991 - LA FONTE ARDENTE, DUE ATTI PER SIMONE WEIL DI MAURA DEL SERRA

Ancora e sempre Kantor - Il viaggio di Peter Brook nel profondo della *Tempesta* - Ma gli Stabili sono latitanti verso i nuovi autori? - Come si promuove la drammaturgia italiana in Francia - Il teleracconto tra video e teatro - Per salutare Carlo Terron

Alberti - Argenti - Bartalotta - Battistini - Bertani - Boggio - Borromeo - Caleffi - Cannella - Caponetto - Caveggia - D'Inca - Finzi - Fusco - Garnero - Gasparetti - Gentile - Geron - Goffetti - Grossi - Gunnella - Herry - Infante - Lucchesini - Luzi - Marré - Melilli - Messina - Minotti - Paniccia - Pensa - Poesio - Pullini - Puppa - Quattrini - Ronfani - Squarzina - Tognoli - Wackers

RICORDI



Martini Dry.
Gusto secco da scoprire.



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

MARTINI
SUPRA

I PUNTI VENDITA DI HYSTRIO

La rivista è in vendita presso le Librerie Feltrinelli e presso le Librerie e i negozi Ricordi ai sottosegnati indirizzi; inoltre presso le principali librerie e rivendite di periodici italiane. L'Editore è impegnato a migliorare la distribuzione della rivista ed è grato ai fedeli lettori che vorranno collaborare a tal fine segnalando eventuali disfunzioni distributive, al fine di ovviare ad eventuali lacune.

BARI

Feltrinelli - Via Dante, 91/95 - Tel. 080/219677

BOLOGNA

Feltrinelli - P.zza Ravennana, 1 - Tel. 051/266891
Dello Spettacolo - Via Mentana, 1/c
Tel. 051/237277

FERRARA

Spazio Libri - Via del Turco, 2 - Tel. 0532/47796

FIRENZE

Feltrinelli - Via Cavour, 12 - Tel. 055/292196
Marzocco - Via Martelli, 24/r - Tel. 055/282873

GENOVA

Feltrinelli - Via P.E. Bensa, 32/r - Tel. 010/207665
Liguria Libri Dischi s.a.s. - Via XX Settembre, 252/r
Tel. 010/561439

MILANO

Feltrinelli Manzoni - Via Manzoni, 12
Tel. 02/700386
Feltrinelli Europa - Via S. Tecla, 5 - Tel. 02/8059315
Incontro - C.so Garibaldi, 44 - Tel. 02/8057552
Dello Spettacolo - Via Terraggio, 11 - Tel. 02/800752
Unicopli - Via Rosalba Carriera, 11 - Tel. 02/421222
Cortina S.p.A. - L.go Richini, 1 - Tel. 02/870845
Marco - Galleria Passarella, 2 - Tel. 02/795866

MODENA

Rinascita - Via C. Battisti, 17 - Tel. 059/218188

NAPOLI

Feltrinelli - Via S. Tommaso d'Aquino, 70/76
Tel. 081/5521436
Guida - Via Port'Alba, 20 - Tel. 081/446377

PADOVA

Feltrinelli - Via S. Francesco, 14 - Tel. 049/22458

PALERMO

Feltrinelli - Via Maqueda, 459 - Tel. 091/587785

PARMA

Feltrinelli - Via della Repubblica, 2 - Tel. 0521/37492

PISA

Feltrinelli - C.so Italia, 117 - Tel. 050/24118

RAVENNA

Rinascita - Via XIII Giugno, 14 - Tel. 0544/34535

* Negozi affiliati

REGGIO EMILIA

Rinascita - Via F. Crispi, 3 - Tel. 0522/40941
Vecchia Reggio - Via C.S. Stefano, 2/f
Tel. 0522/485124

ROMA

Feltrinelli - Via del Babuino, 39/40 - Tel. 06/6797058
Feltrinelli - Via V.E. Orlando, 84/86
Tel. 06/484430
Mondo Operaio - Via Tomacelli, 146
Tel. 06/6878464
Paesi Nuovi - Via Guglia, 60 - Tel. 06/6781103
Rinascita - Via Botteghe Oscure, 1/2
Tel. 06/6797460

TORINO

Feltrinelli - P.zza Castello, 9 - Tel. 011/541620
Comunardi - Via Bogino, 2 - Tel. 011/83975647
Book & Book - Via S. Ottavio, 10 - Tel. 011/871076

TRENTO

La Rivisteria s.n.c. - Via S. Vigilio, 23
Tel. 0461/986075

UDINE

Tarantola - Via V. Veneto, 20 - Tel. 0432/502459

VERONA

Rinascita - Corte Farina, 4 - Tel. 045/594611

NEGOZI RICORDI

BARI

— Via Sparano, 18 - Tel. 080/5218023

BERGAMO

* — Via A. May, 18/d - Tel. 035/243642

BOLOGNA

— Via Goito, 3/5 - Tel. 051/230014

BRESCIA

— C.so Zanardelli, 29 - Tel. 030/57077

CATANIA

— Via Sant'Euplio, 38 - Tel. 095/321410

CATANZARO LIDO

* — Via Crotone, 202 - Tel. 0961/31338-31498

FIRENZE

— Via Brunelleschi, 8/r - Tel. 055/214104

GENOVA

— Via Fieschi, 20/r - Tel. 010/543331

LECCO

* — P.zza degli Affari, 8 - Tel. 0341/365688

MANTOVA

* — Via Accademia, 5 - Tel. 0376/326206

MILANO

— Via Berchet, 2 - Tel. 02/88811
— C.so Buenos Aires, 33 - Tel. 02/20422244
* — Via Del Conservatorio, 17 - Tel. 02/76002858
* — P.zza Napoli, 21 - Tel. 02/4231963

MONZA (MI)

— V.le Italia, 46 - Tel. 039/323949

NAPOLI

— Galleria Umberto I, 88 - Tel. 081/418436

PADOVA

— P.zza Garibaldi, 1 - Tel. 049/8757488

PALERMO

— Via Ruggero Settimo, 24/a - Tel. 091/588581

REGGIO CALABRIA

* — Via G. Miceli, 7/a - Tel. 0965/29031

ROMA

— Via Cesare Battisti, 120 - Tel. 06/6798022
— P.zza Indipendenza, 24/26 - Tel. 06/4440706
— Via Del Corso, 506 - Tel. 06/3612370
— V.le Giulio Cesare, 88 - Tel. 06/380153

SASSARI

* — Emiciclo Garibaldi, 3/5/7 - Tel. 079/232020

TORINO

— P.zza C.L.N., 251 - Tel. 011/510830

TRENTO

* — Via Perini, 105 - Tel. 0461/239049-234452

TREVISO

* — L.go Totila, 1 - Tel. 0422/53998

TRIESTE

— Via San Lazzaro, 12 - Tel. 040/630310

VENEZIA

* — Calle dello Spezier, 2766 - Tel. 041/5203329

VERONA

— Via Mazzini, 70/b - Tel. 045/594692

VOGHERA (PV)

* — P.tta Piana, 1 - Tel. 0383/43215

Cedola di commissione libraria

AFFRANCARE
L. 350

HYSTRIO
G. RICORDI & C. SPA

Direzione Commerciale Editoriale
via Salomone, 77
20138 MILANO

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, Carlo 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 Barbareschi, Michel Bataillon, Nino Battaglia, Paolo Belli, Marco Bernardi, Odoardo Bertani, Claudio Bigagli, Armino Bioia, Andrea Bisicchia, Mariela Boggio, Riccardo Bonacina, Furio Bordon, Eugenio Buonaccorsi, Francesco Callari, 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 Serra, Lidia D'Espinoza, Renzia D'Inca, Federico Doglio, Fabio Doplicher, Keir Elam, Vico Faggi, Paolo Fallai, Siro Ferrone, Gilberto Finzi, Enrico Fiore, Dalia Gaber, Nicoletta Galda, Franco Garnerò, Sandro M. Gasparetti, Armando Gani, Francesca Gentile, Gastone Geron, Enrico Groppali, Livia Grossi, Osvaldo Guerrieri, Mario Guidotti, Furio Gunnella, Paolo Guzzi, Ginette Herry, Marie José Hoyer, Carlo Infante, Emilio Igrò, John Francis Lane, Bernard Henri Lévy, Luciana Libero, Giuseppe Liotta, Guido Lopez, Pietro Lotito, Mario Lunetta, Mario Luzi, Michel Maffesoli, Sara Mamone, Gianni Manzella, Giuseppe Marcenaro, Anna Luisa Marré, 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, Marika Rossi, Francesco Saba Sardi, Giovanni Sanerstorfo, Nathalie Sarraute, Alessandro Serpieri, Gabriella Sobrino, Ubaldo Soddu, Lucia Solizzo, Giovanni Strigelli, Francesco Tei, Luigi Testaferrata, Renato Tomasino, Sergio Torresani, Roberto Trovato, Elisa Vaccarino, Luca Valentini, Lucio Villari, Karin Wackers, Ettore Zoccaro, 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. 02/40073256 e 48700557 (anche fax)

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

Fotocomposizione, Fotolito 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 - Uscire dal tunnel	4
I CARTELLONI - Poche le sorprese e molti i classici - <i>Furio Gunnella</i>	5
LA SOCIETÀ TEATRALE - Conoscere il pubblico per fare buon teatro: l'identikit dello spettatore in una inchiesta della Makno - Per una nuova strategia nella gestione teatrale - Ormai il teatro è anche video, radio e cassette. Migliorare il rapporto fra prezzo e qualità - <i>Carlo Tognoli, Dante Goffetti</i>	8
FESTIVAL - Bussano a uno Stabile i <i>vu cumprà</i> di Pirandello - Scuole di Teatro a Taormina: sorpresa, i giovani recitano il Cinquecento - Aperitivo con l'autore: Saramago, la Petruševskaja e Green - Spoleto: Brecht in musica, sessantottini e amanti - Sofocle di massa al <i>Meeting</i> di Rimini - Metastasio al Vittoriale - Vassiliev e Salmon a Volterra, Paisiello e Monteverdi a Montepulciano, Mozart e Molière alle Ville Vesuviane - L'opera del Tibet, Rosvita e Celine a Santarcangelo - Danze a Cesenatico e fiabe a Casola - <i>Tamerlano</i> alle Giornate di Erice - Mittelfest: Dante notturno e teatri dell'Est a confronto - Verona per Shakespeare e Goldoni - Allegra babele di linguaggi a Pergine - Danza a Castiglioncello, Bertolazzi e Collodi a Todi - Italiani e stranieri a Polverigi - Classici a Borgo Verezzi e rassegna <i>off</i> a Chieri - Drammaturgia contemporanea a Astiteatro - Avignone '91: un Valle Inclan barbaro, i «ragazzi di vita» di Gatti e il caso Müller - L'Italia assente a Edimburgo, invaso dall'Est - <i>A cura di Fabio Battistini, Claudia Cannella, Gaetano Caponetto, Renzia D'Inca, Gilberto Finzi, Franco Garnerò, Sandro M. Gasparetti, Francesca Gentile, Livia Grossi, Furio Gunnella, Paolo Lucchesini, Rossella Minotti, Anna Luisa Marré, Valeria Paniccia, Antonella Melilli, Ugo Ronfani, Karin Wackers</i>	16
CONVEGNO - A San Miniato il futuro del Teatro dello Spirito - <i>Renzia D'Inca</i>	51
HUMOUR - Foyer - <i>Fabrizio Caleffi</i>	53
I MAESTRI - L'omaggio della Biennale a Tadeusz Kantor - <i>Ugo Ronfani</i>	54
VIDEOTEATRO - Il telerecconto fra video e teatro - <i>Carlo Infante</i>	61
GEOGRAFIA DI GOLDONI - Convegno a Siena: Goldoni ebbe coscienza di un Teatro nazionale - <i>Carmelo Alberti, Odoardo Bertani, Gastone Geron, Furio Gunnella, Ginette Herry, Paolo Lucchesini, Paolo Puppa, Luigi Squarzina</i>	62
MEMORIE - Storia di un rapporto tra la vita e la scena: Marta Abba e Pirandello ancora insieme ad Agrigento. La settimana pirandelliana e i premi Caos ad Agrigento - <i>Contributi di: Fabio Battistini, Mariela Boggio, Ketty Fusco, Furio Gunnella, Paolo Emilio Poesio, Ugo Ronfani</i>	74
TESTI - L'ANTICA ALTALENA DEL MARE, commedia in due atti di <i>Enzo Giacobbe</i> , Premio Vallecorsi 1991 - Presentazione di <i>Carlo Maria Pensa</i> , disegni di <i>Giovannibattista De Andreis</i> .	94
LA FONTE ARDENTE, due atti per Simone Weil di <i>Maura Del Serra</i> - Presentazione di <i>Mario Luzi</i> .	106
POLEMICA - Gli stabili latitanti verso i nuovi autori? <i>Nuccio Messina</i>	124
LABORATORIO - La ricerca di Savelli sul comico a Rifredi - <i>Paolo Puppa</i>	125
TEATROMONDO - Promozione dell'autore italiano in Francia - <i>Antonella Melilli</i>	126
EXIT - Carlo Terron, Tonino Micheluzzi - <i>Giorgio Pullini</i>	128
CRITICHE - Il viaggio di Peter Brook nel profondo della <i>Tempesta</i> - Futile e dilettevole: l'umorismo del dopoguerra - Gli affilati <i>Rasoi</i> di Moscato - Andrea Jonasson, musa in un giardino sul mare - <i>C. Argenti, F. Battistini, G. Bartalotta, C. Cannella, M. Caviggia, A. Melilli, V. Paniccia, E. Quattrini, U. Ronfani</i>	132
IN COPERTINA - Tadeusz Kantor - <i>Figura imballata</i> - Courtesy Federico Motta Editore	

USCIRE DAL TUNNEL

Dove va il teatro? Stiamo lavorando per preparare un convegno che tenterà di rispondere a questa domanda. Cercheremo dunque di tendere l'orecchio per captare qualche risposta.

Il quadro d'insieme non è rassicurante. Se un anno fa, intorno alla promessa governativa della Legge per la Prosa e ad alcune direttive di fondo del ministro — ch'erano state ribadite agli *Stati Generali* del Teatro tenutisi a Milano — pareva che un vento riformatore (un venticello perlomeno...) stesse per rimuovere vecchie abitudini di pensare e di agire, sembra in questo autunno che insieme alle foglie cadano anche molte illusioni.

Dove va il Teatro? Va a raggiungere — diceva Zeffirelli a Taormina — la società civile smarrita, paralizzata, bloccata nelle istituzioni, rassegnata ad un oggi senza domani. Altre Cassandre — Albertazzi, Gassman — avevano profetato sciagure nel reame di Talia. E Strehler, immerso nel suo Goethe, confessava la tentazione dell'esilio.

I fuochi dei Festival d'estate (fuochi fatui, in molti casi) si sono spenti con una Festa del Teatro, quella dei *Biglietti d'Oro*, che la Moriconi ha definito *noiosa*, e dove Walter Chiari s'è messo la parrucca di Marat per denunciare cacciatori di sovvenzioni e *vu cumprà*. Mentre Ardenzi lamentava la vana attesa di una Legge (ormai, con l'aria che tira, bisognerà aspettare la prossima legislatura: parola del sottosegretario Rebulia), illustrando così il paradosso di un esponente del Teatro privato che riconosce la necessità di nuove regole del gioco.

Lamenti a gola spiegata dei coristi dell'assistenzialismo, attori in piazza contro la «colonizzazione» della *soap-opera* americana, divi che s'aggrappano ai tendaggi dei classici o alla barba di Pirandello per poter soggiogare le platee, Stabili che il *new-look* dell'austerità dirotta sui binari della piccola velocità, autori italiani che ripongono non realizzate speranze, pubblico volenteroso e preparato (vedere l'inchiesta Makno)

che però il sistema degli abbonamenti non sa rinnovare. E ancora, gruppi sperimentali che tornano alle pratiche sterili dell'isolamento, disorganicità nei rapporti fra governo centrale ed enti locali, assenza della cultura e della critica dai centri decisionali, uso improprio delle già ridotte risorse sia pubbliche che private, e del credito teatrale; persistenti anomalie di un sistema distributivo che non tutela la qualità dello specifico teatrale: le diagnosi sono fatte. Arcinoti i mali, che determinano scoramenti e tensioni, irrigidimenti corporativi e perfino un clima rissoso.

Perché il Teatro non esce dal tunnel? Perché è scaduta una cultura teatrale, o s'è allontanata dalla scena. Perché chi sa tace, e pensa al *particolare*. Perché mancano, o sono inceppati, gli strumenti di selezione, di consiglio e di controllo. Perché ad una pur necessaria solidarietà operativa, che risponda alle attese del pubblico, si va sostituendo uno scoordinato attivismo indice non di vitalità, ma di confusione.

Sempre, nel gioco dell'oca della crisi del Teatro, si torna alla casella di partenza. Alla mancanza di regole, alla inadeguatezza dei mezzi di governo. Fra la proposta di Zeffirelli (alla quale non crediamo) di rimettere la questione nelle mani di alcuni demiurghi, e questo procedere secondo la regola dell'ognuno per sé, fra l'autocrazia più o meno illuminata e un'anarchia che si alimenta dello sconforto, occorre una volta di più affermare la possibilità e l'urgenza, ad ogni livello, di un buongoverno del Teatro.

Il ministro Tognoli ha chiesto all'autorità comunitaria di proclamare il 1993 anno europeo del Teatro, nel segno del Bicentenario di Goldoni. Un'opportunità, al di là dell'occasione celebrativa, per ritrovare l'essenziale: la memoria del passato, la coscienza delle responsabilità, il senso della solidarietà. Che lo spirito di Goldoni il riformatore, dunque, ci assista.

UN'ALTRA STAGIONE DI PROSA SENZA ARDIMENTI

POCHE LE SORPRESE E MOLTI I CLASSICI

Dal panorama ancora impreciso emergono Pirandello, alcune riproposte del Novecento italiano, Wilde e Schnitzler, Brecht e Eliot - Appaiono i Goldoni pre-Bicentenario e tornano i francesi, da Camus a Sartre a Aimé - Lo Stabile di Torino apre agli sperimentali e riprende O'Neill.

FURIO GUNNELLA



Via ad un'altra stagione di Prosa. Non c'è mai stata interruzione, perché i festival d'estate, alcuni ancora in corso, fanno ormai da ponte fra una stagione di Prosa e l'altra, sono ribatte per la prova generale di spettacoli che poi saranno in cartellone da ottobre a maggio. Questo fatto contribuisce a dare al pubblico del teatro l'impressione di un *déjà vu*, che le riprese accentuano; e difatti si può dire che ormai — agli occhi, perlomeno, di chi segue con continuità la cosa teatrale — uno spettacolo su quattro non rappresenta più una novità. Pigrizia, mancanza di fantasia o di ardimento da parte delle oltre seicento «fabbriche del teatro» operanti in Italia, escluse le imprese locali? Anche, ma inoltre una legge di mercato che — aumentando i costi, diminuendo le sovvenzioni, diradandosi le platee oceaniche ed essendo ipotecate le piazze da accordi «leonini» — impone ai produttori di prolungare il più possibile la durata degli spettacoli. Ne consegue l'uso (e l'abuso) del repertorio classico come «bene rifugio». E difatti, se cominciamo a scorrere gli elenchi degli spettacoli annunciati, ufficiosamente ancora, per la stagione '91-'92, troviamo puntualmente vecchie conoscenze che si chiamano Sofocle, Shakespeare, Calderon, Racine o Molière. La novità, qui, dipende dall'approccio registico, o dal nome dell'interprete, o dai due elementi insieme. Così, *La vita è sogno* annunciata da Emilia Romagna Teatro con la regia di Castri (il quale riproporrà anche *Amoretti* di Schnitzler; e fa bene, perché è fra le sue cose migliori) sarà senza dubbio una rilettura stimolante del capolavoro di Calderon, così come lo scespiriano *Riccardo II* dello Stabile di Trieste con la regia di Mauri e Roberto Sturmo protagonista, o *Il mercante di Venezia* che Alberto Lionello ha scelto per il ritorno alle scene dopo la malattia, accanto alla fedele Erika Blanc e con la regia di Squarzina, hanno i loro motivi di richiamo negli interpreti. Lo stesso discorso —

siamo sempre in area Shakespeare — vale per *La dodicesima notte* nell'allestimento *féerique* di Savary, con Ottavia Piccolo e De Carmine, che continua al chiuso dopo l'esordio estivo a Verona. O, ancora, per *Il borghese gentiluomo* di Molière che Flavio Bucci, sempre deciso a smarcarsi dal ruolo del Ligabue televisivo che ha rischiato di soffocarlo, ha rodato alle Ville Vesuviane, facendone una lettura stravolta in grottesco, regista Armando Pugliese. Sempre di Molière, continueranno a girare *L'avaro* che Giulio Bosetti felicemente interpreta, guidato da De Bosio, e il *Tartufo* che l'ancora giovane ma già autorevole Lo Monaco interpreta avendo al fianco Paola Borboni. Hanno invece carattere di novità — perché un così alto autore è pochissimo praticato in Italia — i due Racine «romani», *Britannico* e *Berenice*, che Sandro Sequi allestisce con Piera degli Esposti, Anita Laurenzi e Aldo Reggiani, nella traduzione della poetessa Luisa Spaziani, all'Olimpico di Vicenza per il ciclo *L'amore e il potere*, ciclo avviato dall'*Agamennone* dell'Alfieri diretto ed interpretato da Adriana Innocenti.

UNA MALATTIA BENEFICA

Per chiudere il discorso sui classici, da registrare ancora le prime avvisaglie di una malattia a mio parere benefica, la «goldonite», annunciata dei fasti del Bicentenario (1993) della morte di Carlo Goldoni, e che comprende una densa tournée della *Locandiera* della Malfatti diretta da Squarzina (una *Mirandolina* che si brucia le ali alle fiamme della passione amorosa non meno del Cavaliere), e poi la ripresa dei *Due gemelli* di De Bosio interprete Branciaroli, un *Impresario delle Smirne* allestito da Missiroli, interprete Gastone Moschin nel ruolo che aveva tenuto a Verona Mariano Rigillo. Patroni Griffi — che aveva già firmato una *Locandiera* con Adriana Asti — si dedica a sua volta ad una impegnativa produzione goldoniana: *La moglie saggia*, prodotta dall'Audac umbra, con un cast comprendente Annamaria Guarnieri, Luciano Virgilio e Giovanni Crippa. Va da sé che Venetoteatro mette all'*affiche* il Goldoni (per il quale sta mobilitandosi il Comitato nazionale del Bicentenario nominato dal ministro Tognoli, e che occupa anche i progetti di registi come Strehler e Ronconi), con *I rusteghi* affidati a Massimo Castri, e per l'occasione comincerà ad agire una compagnia goldoniana che Nuccio Messina vuole permanente, mentre di un altro grande autore del *terroir*, il Ruzante, lo Stabile veneto mette in programma *I Dialoghi* proposti a Verona da Marco Bernardi, interpreti Gianrico Tedeschi e Sergio Graziani, e una lettura sperimentale del Beolco, *Fuore de mi medesmo* ideata da Michele Sambin.

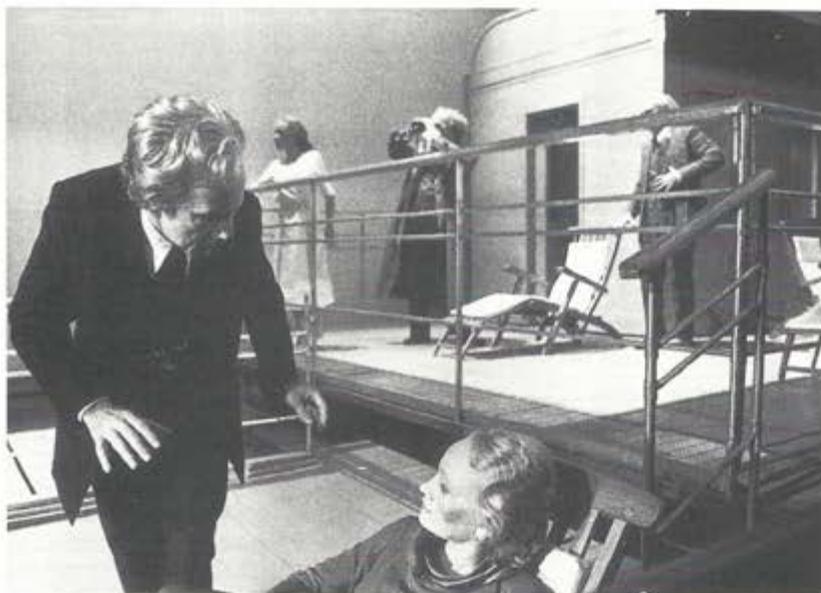
E RITORNA BRECHT

Anche i «classici del Novecento» sono una volta di più, per la nostra società teatrale, un «investimento anticrisi». A cominciare — chi ne dubitava? — da Pirandello presente finora, e siamo agli inizi, una dozzina di volte nella stagione '91-'92. Intanto sarà sottoposto alla prova dello spettacolo al chiuso il discusso ma stimolante, nella sua

RONCONI HA PRESENTATO
LA STAGIONE '91-92

Lo Stabile di Torino tra novità e tradizione

FRANCO GARNERO



Come di consueto il Teatro Stabile di Torino ha presentato il cartellone della sua stagione a metà luglio. Da quando il suo direttore artistico è Luca Ronconi, si tratta di un evento che attira l'attenzione degli addetti ai lavori.

Dopo che Giorgio Mondino, presidente del Tst, ha annunciato che prenderà il via, con cadenza biennale, la scuola di recitazione diretta dallo stesso Ronconi, e che la festa del teatro per ragazzi si svolgerà dalla prossima primavera a Lione e Torino ad anni alterni, Ronconi, nell'introdurre il cartellone delle ospitalità, ha detto che sono state inserite novità rispetto al passato. «In primo luogo, il numero di produzioni scambiate con gli altri Stabili è passato da tre a cinque: *Edipo* di Renzo Rosso diretto e interpretato da Pino Micol (Venetoteatro), *Il giuoco delle parti* di Pirandello con Paolo Bonacelli e Carmen Scarpitta, regia di Beppe Navello (Teatro di Sardegna); *Amoretto* di Schnitzler, regia di Massimo Castrì (Emilia Romagna Teatro), *Riccardo II* di Shakespeare, con Roberto Sturmo diretto da Glauco Mauri (Teatro Stabile di Trieste) e *Come tu mi vuoi* di Pirandello, con Andrea Jonasson, regia di Giorgio Strehler (Piccolo di Milano). Abbiamo poi invitato — ha proseguito Ronconi — tre spettacoli — *La storia di Romeo e Giulietta* del Laboratorio Teatro Settimo, *Il risveglio di primavera* di Wedekind presentato dal Teatro dell'Elfo e *Il legno dei violini* di Giorgio Barberio Corsetti — che rappresentano esperienze teatrali cui l'abbonato torinese non era avvezzo. Figurano infine nel programma delle ospitalità anche autori molto amati dal pubblico come Goldoni, *La locandiera* con Marina Malfatti diretta da Luigi Squarzina; Pirandello, *L'uomo, la bestia e la virtù* con Enrico Montesano diretto da Gabriele Lavia, ed Eduardo De Filippo, *Le bugie con le gambe lunghe* con Aroldo Tieri e Giuliana Lojodice, regia di Giancarlo Sepe. Tuttavia non abbiamo dimenticato i drammaturghi italiani contemporanei, come Giorgio Gaber con *Il dio bambino* e Giuseppe Manfredi, con *Ti amo, Maria*, interprete Carlo delle Piane, regia di Marco Sciaccaluga».

Il cartellone delle ospitalità è completato da *I parenti terribili* di Jean Cocteau, con Rossella Falk e Marisa Fabbri; *I ragazzi irresistibili* di Neil Simon, con Mario Scaccia; *Cirano di Rostand* con Franco Branciaroli; *I massibili* di Marcel Aymé, con Arturo Brachetti e *Novecento napoletano, cantata d'ammore...* con Marisa Laurito. Quest'ultima scelta ha suscitato qualche perplessità tra i presenti e Ronconi l'ha motivata dicendo che «i direttori artistici non devono scegliere ciò che piace loro ma ciò che pensano possa piacere al pubblico, e dovrebbero sempre offrire un'ampia scelta tra spettacoli anche molto diversi».

Per quanto riguarda le sue produzioni, il Tst propone una ripresa, *Strano interludio* di Eugene O'Neill e due novità: *Riunione di famiglia* di Eliot, che debutterà il 1 aprile diretto da Giorgio Marini, secondo Ronconi il migliore tra i giovani registi e *Misura per misura*, di Shakespeare, regia di Ronconi, in prima nazionale il 15 maggio.

Rispetto all'anno scorso può sembrare una stagione in minore; tuttavia è bene ricordare che Ronconi si era impegnato a rispettare rigidamente i bilanci in un arco biennale e poi, come ha detto lo stesso regista, «questi tre spettacoli rappresentano altrettante indicazioni sulle potenzialità del nostro teatro. La ripresa vuole essere l'inizio di un repertorio che ogni Stabile dovrebbe avere e lo riproponiamo con il cast invariato. *Riunione di famiglia* appartiene invece alla linea principale dei grandi classici di questo secolo che ho seguito negli ultimi anni e vi lavoreranno gli stessi attori cui ho dato fiducia negli altri spettacoli. *Misura per misura* infine verrà preparato nel corso di tre-quattro mesi in forma di laboratorio cui parteciperanno gli stessi attori degli altri allestimenti e gli allievi della scuola». □



stravagante contemporaneità, l'allestimento di Zeffirelli dei *Sei personaggi*, varato ai primi di agosto al Teatro Antico di Taormina con un Enrico Maria Salerno applaudito protagonista. Poi le riprese di spettacoli già collaudati: *Come tu mi vuoi* del Piccolo di Milano, regista Strehler e interprete la Jonasson; *Il piacere dell'onestà* con un Umberto Orsini di affilatissima bravura, regista Luca De Filippo; *l' Enrico IV* con un Giulio Bosetti ad alto livello, regista Marco Sciaccaluga; *Ma non è una cosa seria*, con la coppia Ugo Pagliani-Paola Gassman e la regia di Alvaro Piccardi; *L'uomo, la bestia e la virtù* del Gruppo della Rocca, diretto da Andrea Dosio; *Non si sa come* con la regia e l'interpretazione di Arnaldo Ninchi; *Tutto per bene* con la regia di Guido De Monticelli, che dal Gruppo della Rocca si è staccato da poco, interprete Glauco Mauri, e *liolà* preparato da Squarzina per Geppy Gleijeses. Ma ecco annunciato da Maurizio Scaparro, regista, un altro *liolà* con un interprete-mattatore, Massimo Ranieri, che producono lo Stabile di Genova e il Biondo di Palermo; ecco *I giganti della montagna* della Contemporanea '83 che vedrà alla ribalta Elisabetta Pozzi e Sergio Fantoni diretti da Walter Le Moli, e ancora *Il giuoco delle parti* che Beppe Navello prepara per il Teatro di Sardegna con Bonacelli e la Scarpitta. In attesa — sorpresa — che anche Enrico Montesano diventi personaggio pirandelliano, con la regia di Lavia. Mentre oltre al siciliano, la voce «classici del Novecento» vede ricomparire i nomi di Oscar Wilde (tre volte: *L'importanza di chiamarsi Ernesto*, regia di Edmo Fenoglio, con Ileana Ghione e la sua compagnia; la *Salomè* in grottesco con Peppe e Concetta Barra per la regia di Sepe e la stessa opera nella derivazione di Flaubert, coreografata da Beppe Menegatti, con Carla Fracci e Francesca Benedetti); George Bernard Shaw (*Pigmalione*, su misura per Renzo Montagnani e Laura Saraceni, regista Silverio Blasi); Arthur Schnitzler (due volte: oltre alla ripresa di *Amoretto* nell'allestimento di Castri, con la rivelazione Sara Bertelà, *Il ritorno di Casanova*, nell'adattamento di Tullio Kezich e l'interpretazione di Giorgio Albertazzi); Valeria Moriconi interpreta *Trovarsi* diretta da Patroni Griffi e riprenderà anche *La nostra anima* di Alberto Savinio, proposta a Spoleto con la regia di Egisto Marcucci); Jean Cocteau (*I parenti terribili*, in una versione curata da Giancarlo Cobelli e un cast con i nomi di Rossella Falk, Marisa Fabbri e Massimo Foschi) e — nonostante l'aria che tira, o proprio perché i cambiamenti politici consigliano una revisione critica del suo teatro — Bertolt Brecht (una *Madre Coraggio*, probabilmente de-ideologizzata, di Antonio Calenda, con Piera degli Esposti). È rilevante il ritorno della drammaturgia francese. Il Teatro di Genova riprenderà — ma qui andiamo indietro nell'Ottocento — l'apprezzata versione di *Mille franchi di ricompensa* di Hugo, regista Benno Benson, mentre il dinamico, imprevedibile Franco Branciaroli promette, dopo i furori estivi dell'*Antigone* al meeting di Rimini, un suo *Cyran*, concorrenziale a quello che porterà in Italia da Parigi Jean-Paul Belmondo. Quanto agli autori francesi del secolo, sono annunciati la ripresa de *Il malinteso* di Camus e *A porte chiuse* di Sartre allestiti da Walter Pagliaro per l'Audac, con la Esdra, la Fortunato e Bentivegna; un Sacha Guitry (la cui commedia musicale *Mozart*, con partitura di Reynald Hahn, sarà proposta da Paola Tedesco, Amanda Sandrelli e Gianni Agus nella traduzione di Lorenzo Arruga e la regia di Ennio Coltorti); Marcel Aimé (di cui *Les maxibules*, portato al successo in Francia da Duphilo, sarà il cavallo di battaglia di Arturo Brachetti, regista ed interprete accanto a Mariangela D'Abbraccio, col titolo fin troppo letterale *I massibili*, nella traduzione di Franco Brusati); Jean Anouilh (uscito dal purgatorio post mortem grazie a Raf Vallone che, diretto dal giovane regista Salvo Bitonti, affronta *Ornifle*), e il *boulevardier* André Roussin, ch'era stato il traduttore di Fabbri in Francia (*Nina*, interprete Adriana Asti guidata dal marito, Giorgio Ferrara). Completato, per il momento, questo settore dei «classici del Novecento» due allestimenti dello Stabile di Torino: *Riunione di famiglia* di Eliot, con la regia dell'accanito sperimentista Giorgio Marini, e la ripresa di *Strano interludio* di O'Neill, nell'allestimento di tutto rilievo di Ronconi (un altro O'Neill, *Desiderio sotto gli olmi*, sarà proposto da Giancarlo Nanni, con Manuela Kustermann). Annunciata anche la ripresa della *Lulù* di Wedekind secondo Missiroli, con Milva: se la riproposta ci sarà, sarà una sfida alla critica, che aveva stroncato l'allestimento.

Giorgio Strehler, settant'anni appena compiuti ma tanti entusiasmi e energie, si prepara a completare, nel '92, la grande fatica del *Faust* di Goethe, e intanto pensa al Bicentenario goldoniano, con l'impegno e l'autorità derivati dal lavoro fatto in passato sul teatro del grande veneziano. A Goldoni pensa anche Luca Ronconi, che ha varato intanto la sua seconda stagione di direttore dello Stabile di Torino con l'impegno a produrre per maggio, in forma di laboratorio, *Misura per misura* di Shakespeare, a fare spazio al giovane teatro (*La storia di Romeo e Giulietta* del Teatro Settimo, *Il risveglio di prima-*



vera nell'edizione dell'Elfo, *Il legno dei violini* di Barberio Corsetti), ad aprire una sua scuola di recitazione e ad ampliare il cartellone degli spettacoli ospiti. A Padova, Nuccio Messina prepara la compagnia goldoniana e relativo repertorio, quasi un dovere istituzionale per Venetoteatro; a Genova Ivo Chiesa si occupa con passione del rodaggio del nuovissimo Teatro di Corte Lambruschini e annuncia — buona notizia — che farà riprendere, nonostante difficoltà di distribuzione, uno fra i migliori spettacoli della passata stagione, quel *Serpenti della pioggia* dello scandinavo Enquist messo in scena da Franco Però, con la Pozzi, Graziosi e De Rossi. Pietro Carriglio, che ha lasciato il Biondo di Palermo per il Teatro di Roma, sta mettendo a punto una stagione costruita intorno ad un repertorio contemporaneo; Scaparro prepara a Genova il *liolà* con Ranieri e a Napoli il suo progetto per il Teatro Mediterraneo, mentre continua a lavorare in Spagna per il settore teatrale dell'Esposizione di Siviglia. Lavia — riconfermato a Taormina Teatro — sta definendo la stagione del Carcano, fa sapere che riprende *Il nipote di Rameau* di Diderot e promette, nel '92, *l'Edoardo II* di Marlowe. A Bolzano, oltre al Ruzante con Tedeschi, Marco Bernardi prepara *Libertà a Brema* di Fassbinder, con Patrizia Milani; a Trieste lo Stabile Friuli-Venezia Giulia annuncia *Oblomov* di Goncarov nell'adattamento di Furio Bordon, con Glauco Mauri.

E la drammaturgia italiana contemporanea? Non si sa ancora se arriverà sulle scene già nel '91 la novità di Squarzina *Siamo momentaneamente assenti*, che ha ottenuto il Premio Idi in cartellone al Piccolo Teatro con Giulia Lazzarini e Franco Graziosi; e si aspettano le decisioni della giuria del Riconcilio per una valutazione dell'ultima produzione drammaturgica nostrana. Nomi già in cartellone, ma si tratta perlopiù di riprese: Vincenzo Cerami (*La casa al mare*, regia e interpretazione di Luca De Filippo); Giuseppe Manfridi (*Ti amo, Maria* con Delle Piane; e inoltre una novità); Patroni Griffi (*Prima del silenzio*, con Rigillo); Renzo Rosso (*Edipo*, con Micol anche regista e la Giachetti); Vittorio Franceschi (*Scacco pazzo*, con Haber e l'autore, regia di Nanni Loy), Enrico Groppali (*Hotel des Ames*, regia di Sequi); Franco Brusati (*Le rose del lago*, regia di Calenda, con Ferzetti); Roberto De Simone (*Il drago*, allestimento dell'autore); Valeria Morelli (*Marina e l'altro*, regista ed interprete Pamela Villorosi); Giancarlo Sbragia (*Diario di una cameriera*, da Octave Mirbeau, interprete Valeria Valeri), Umberto Marino (*Il corridoio*, regia di Massimo Navone); Mariela Boggio (*Maria dell'Angelo* regia di Gregoret); Umberto Simonetta (*Mi voleva Strehler*, con Maurizio Micheli). Con questi titoli, con queste indicazioni, siamo ancora ad un abbozzo della nuova stagione di Prosa. Sappiamo che Umberto Orsini sarà interprete di Thomas Bernardt, che Mariangela Melato tornerà in scena con una novità, che Vittorio Mezzogiorno medita di alternare al cinema e alla televisione il palcoscenico. Attrici «sfideranno» da sole il pubblico con recitals: Ottavia Piccolo, Pamela Villorosi, Lucia Poli, Grazia Scuccimarra. Dopo avere riproposto, suscitando riserve, *Due dozzine di rose scarlatte* di De Benedetti, Ivana Monti e Andrea Giordana si misureranno con il Pinter di *Tradimenti*. Da Napoli arriverà a Milano *La Medea di Portamedina*, di Francesco Mastriani, nel centenario di questo inesauro *feuilletoniste*, interprete meravigliosa Lina Sastri. Ecco per ora; e se il panorama sembra — ed è — confuso, ciò dipende dal fatto che il teatro italiano, oggi, è così: una sorta di caverna di Ali Babà. □

A pag. 5, Anna Bonaiuto e Carlo Delle Piane in «Ti amo, Maria!»; a pag. 6, dall'alto in basso e da sinistra a destra, Massimo De Francovich e Galatea Ranzi in «Strano interludio»; Lina Sastri; Adriana Innocenti in «Agamemnone»; in questa pagina, Piera degli Esposti e Aldo Reggiani in «Berenice» di Racine.

È cambiata, e come, la qualità degli spettacoli?

È cambiata in meglio	26.2
È rimasta uguale	34.1
È cambiata in peggio	14.4
Non sanno	25.3

Riferimento agli ultimi tre anni

Titoli di studio degli spettatori

Sprovvisto di licenza elementare	0.1
Licenza elementare	1.9
Licenza di scuola media inferiore (o avviamento professionale)	16.2
Diploma professionale (corsi triennali dopo le medie)	3.3
Diploma media superiore (liceo, istituto tecnico, commerciale, magistrali, ecc.)	51.7
Laurea	26.7

Queste le professioni dello spettatore

Imprenditore, titolare d'impresa, amministr. delegato, lib. profes., dirigente	12.3
Artigiano, commerciante, gestore, esercente, coadiuvante, coltivatore diretto	4.2
Insegnante	12.1
Impiegato tecnico, amministrat., di concetto, impiegato di ruolo esecutivo, addetto alle vendite (rappresentante, venditore, ecc.)	22.4
Operaio, salariato del commercio, dei trasporti, dei servizi, bracciante agricolo, apprendista, lavorante a domicilio, altra professione dipendente (bidello, guardiano, ecc.)	2.8
Disoccupato, in cerca di prima occupazione	1.6
Studiante	26.0
Casalinga	6.3
Pensionato	8.1
Altro (proprietario, redditiero, militare di carriera, ecc.)	4.2

delle mostre, delle gallerie) e da livelli affini di partecipazione alla vita sociale, culturale e associativa. Essi si diversificano però quanto a gusti in fatto di letture e di tipologie di divertimento, e ad ambiti di partecipazione e di socializzazione, plausibilmente in connessione con la combinazione dei fattori dell'età e della professione.

In definitiva, i *paganti* sembrano assumere il teatro come una forma di spettacolo particolarmente qualificata tra quelle di un'offerta molteplice e differenziata, al cui interno privilegiano tuttavia il cinema. Gli *abbonati*, invece, appaiono prediligere e ricercare soprattutto le forme di divertimento colte, e tra esse massimamente il teatro.

PUBBLICO FEDELE E NUOVO - Tra l'ottobre '90 e il gennaio '91 gli intervistati si sono, in complesso, recati a teatro sensibilmente più spesso che nel periodo corrispondente della stagione precedente. L'aumento delle presenze riguarda soprattutto e, ovviamente, i «nuovi» spettatori e quelli occasionali; stabili appaiono gli spettatori medi e quelli forti e in lieve contrazione, infine, il pubblico debole. Uno spettatore su dieci si appoggia abitualmente a strutture organizzate (Cral, circoli culturali, biblioteche) per recarsi a teatro, gli altri di solito si organizzano in modo autonomo e — a stragrande maggioranza — senza usufruire di alcuna facilitazione; il 15% gode, invece, di qualcuna delle forme di facilitazioni previste. Il ricorso a strutture organizzate è una modalità diffusa soprattutto nelle metropoli. Tra gli *abbonati* un piccolo drappello intorno al 4% è abbonato a più teatri.

Il pubblico, in generale, non resta fedele a un solo teatro ma ne frequenta più di uno, tanto che molti si spostano anche in città vicine o, addirittura, lontane per assecondare i propri gusti e interessi, specialmente laddove l'offerta cittadina è più limitata.

In tema di frequenza e di modalità di organizzazione delle due componenti strutturali del pubblico, si può osservare che i *paganti* costituiscono la stragrande maggioranza dei nuovi spettatori, di quelli occasionali e deboli; si organizzano autonomamente, beneficiano in modo solo molto limitato delle agevolazioni previste, e manifestano una grande propensione all'«infedeltà», frequentando più teatri nella medesima città, o anche in altre città, vicine e lontane. Viceversa, gli *abbonati* rappresentano la grande maggioranza degli spettatori medi e di quelli forti; si avvalgono più spesso delle agevolazioni disponibili e delle strutture organizzate; sono relativamente più leali al teatro cui sono abbonati (ma per lo più ne frequentano anche altri, soprattutto nella stessa città o in quelle vicine).

I FATTORI DELLA SCELTA - Il testo (55.3%), l'autore (47.6%) e gli attori (43.7%) sono i fattori cui il pubblico presta maggiore attenzione quando sceglie di assistere a una determinata rappresentazione; il regista (29.6%) e la compagnia (29.3%) vengono in secondo piano, mentre il parere della critica orienta solo una minoranza di dimensioni analoghe a quella che segue il consiglio degli amici o dei parenti.

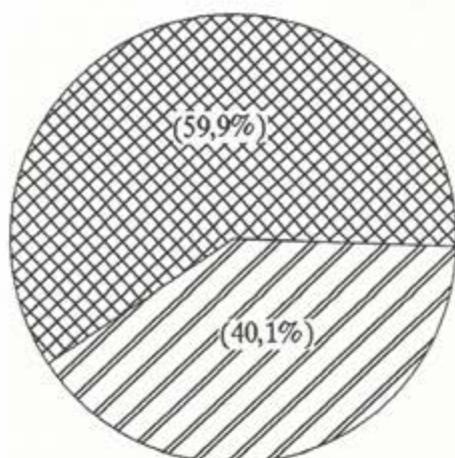
Gli *abbonati* — oltre al testo — sottolineano particolarmente il ruolo dell'autore e degli attori, i *paganti* enfatizzano, invece, proprio l'elemento del testo e sono, almeno in piccola parte, più proclivi a lasciarsi consigliare dagli amici.

La prosa classica e quella contemporanea sono i tipi di teatro preferiti dalla maggior parte del pubblico, seguiti a distanza dalla prosa del Novecento, dalla commedia leggera, infine dal cabaret.

Il teatro, per i suoi spettatori, è principalmente cultura, poi spettacolo e divertimento. I vettori che hanno avvicinato i *paganti* e gli *abbonati* al teatro sono essenzialmente gli stessi: l'interesse personale, la famiglia e la scuola, gli amici. Il pubblico si dichiara generalmente abbastanza soddisfatto dell'attività teatrale della propria città anche se, come vedremo meglio in seguito, quasi il 40% afferma che andrebbe a teatro più spesso se gli spettacoli fossero più interessanti. Passando ad illustrare il rapporto con il teatro delle due componenti strutturali del pubblico, si può osservare che gli *abbonati* prediligono per lo più la prosa classica e quella contemporanea, i *paganti* — pur essendo anch'essi attratti soprattutto da queste tipologie di teatro — manifestano un interesse relativo maggiore per l'avanguardia e la commedia musicale. *Abbonati* e *paganti* definiscono entrambi il teatro principalmente come cultura, ma mentre i primi enfatizzano maggiormente l'aspetto della cultura e poi quelli del divertimento, del coinvolgimento e della socialità i secondi sottolineano, invece, particolarmente il lato dello spettacolo.

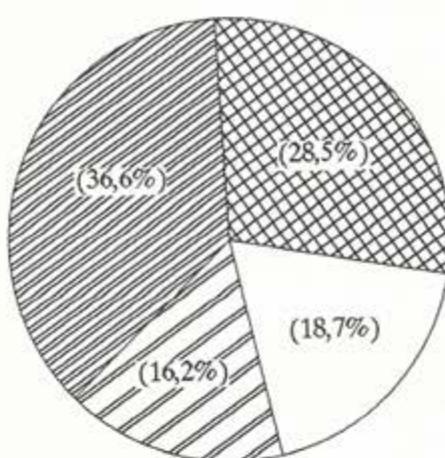
Insomma: l'analisi del rapporto con il teatro delle due componenti del pubblico appare confermare che: i *paganti* — che sono soprattutto pubblico nuovo, debole od occasionale — sono fruitori del teatro come spettacolo «intelligente» tra le varie forme di un'offerta molteplice e differenziata. Gli *abbonati* — che rappresentano il grosso del pubblico medio e forte del teatro — adottano invece il teatro come espressione per eccellenza del divertimento «colto». □

Le componenti del pubblico del teatro



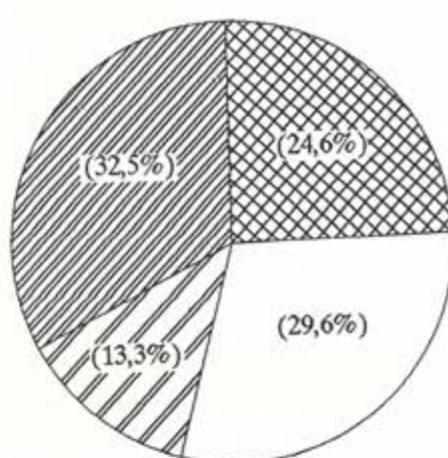
Paganti
 Abbonati

Gli abbonati: giudizio sulla qualità del teatro negli ultimi 3 anni



Migliore
 Uguale
 Peggiora
 Non so

I paganti: giudizio sulla qualità del teatro negli ultimi 3 anni



Migliore
 Uguale
 Peggiora
 Non so

Il pubblico del teatro presenta, secondo le rilevazioni della Makno, caratteristiche socioculturali peculiari rispetto al complesso della popolazione che sono così riassumibili: un grado di istruzione medio più elevato; indici di lettura di quotidiani, mensili e libri considerevolmente più consistenti; un uso essenzialmente in funzione informativa della tv e, soprattutto, della radio; livelli di partecipazione alla vita associativa, culturale, ricreativa e sportiva, decisamente superiori.

Gli spettatori che nel lessico teatrale vengono definiti *paganti* (per distinguerli dagli *abbonati*) rappresentano la maggioranza assoluta del pubblico del teatro: *paganti* e *abbonati* stanno in rapporto di circa 3 a 2 tra loro. In altri termini, il pubblico del teatro è costituito per il 60% circa da spettatori *paganti* e per il 40% da *abbonati*.

Pur nella comunanza di caratteri appena evidenziata, questi due sottogruppi presentano profili sociodemografici, fisionomie socioculturali, motivazioni e atteggiamenti diversi nei confronti del teatro,

tanto da poterli considerare due componenti distinte del pubblico del teatro.

IL PROFILO STRUTTURALE - Per quanto riguarda il profilo sociodemografico si può osservare che tra i *paganti* sono relativamente più frequenti gli abitanti delle metropoli, i maschi, le persone di età inferiore ai 44 anni, i soggetti celibi-nubili o separati-divorziati, i membri del ceto dirigente, i lavoratori autonomi, gli operai, i disoccupati, gli studenti e, quindi, i redditi bassi e alti. Viceversa, gli abbonati sono più diffusi tra gli abitanti delle città con meno di 500 mila abitanti, le femmine, i cittadini di età superiore ai 45 anni, le persone coniugate o vedove, le insegnanti, le casalinghe e i pensionati, e quindi i redditi mediobassi e medioalti.

Inoltre, i *paganti* sono proporzionalmente più numerosi nelle città più piccole e in quelle più grandi: gli *abbonati* viceversa in quelle di dimensioni demografiche intermedie.

A quali condizioni frequenterebbe di più il teatro?

Prezzi dei biglietti più contenuti	41.8
Spettacoli teatrali più interessanti	39.7
Un'informazione più tempestiva e approfondita sulla programmazione	16.9
Sistemi di prenotazione più agili e veloci	18.5
Orari diversi delle rappresentazioni	9.5
Maggiore interesse per il teatro da parte dei miei amici/del partner/ecc.	9.9
Se ci fossero servizi pubblici più efficienti	5.7
Altro	7.8
Non so	2.5
In ogni caso non frequenterei più di quanto faccio adesso	11.6

Massimo 3 risposte in ordine d'importanza

Come ha cominciato ad andare a teatro?

Attraverso la scuola	20.2
Perché ci andava qualcuno della famiglia (genitori, ecc.)	20.5
Per suggerimento dei figli	0.5
Per suggerimento di amici/conoscenti	16.1
Attraverso la lettura di opere teatrali	6.0
Per le opere che ho seguito alla radio o alla tv	1.2
Per curiosità personale	29.2
Per caso	1.9
Altre ragioni	4.7

IL PROFILO SOCIOCULTURALE - Per quanto riguarda gli indicatori socioculturali (cioè le abitudini di lettura, quelle d'ascolto della radio e della tv, l'associazione, la pratica sportiva, i divertimenti, si può notare che *paganti* e *abbonati* sono accomunati da un elevato grado d'istruzione e d'informazione, da un identico interesse per l'arte e la cultura (espresso, ad esempio, nella frequentazione dei musei,

LO SPECIFICO TEATRALE RESTA NELLA SALA, MA...

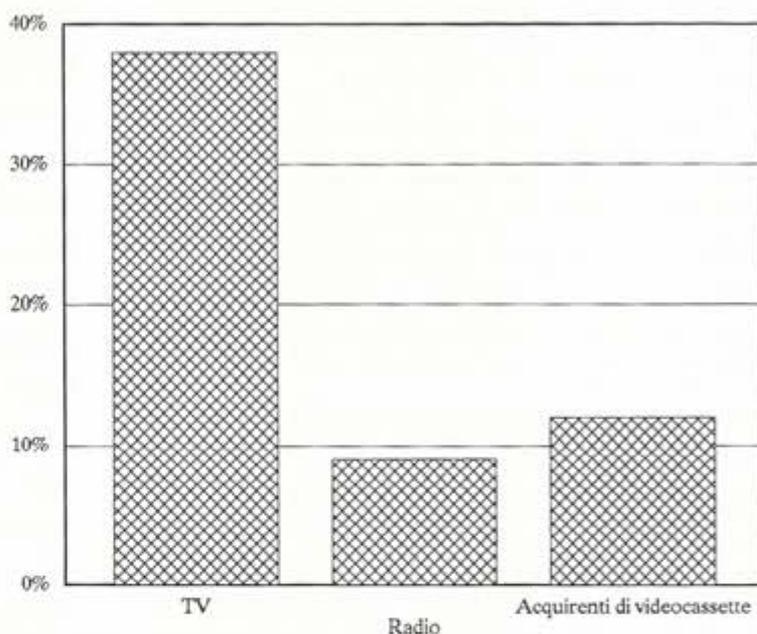
ORMAI IL TEATRO È ANCHE VIDEO, RADIO E CASSETTE

Per quanto riguarda i consumi di teatro «medializzato» — fenomeno in espansione — sulla base dell'inchiesta Makno si possono fare i rilievi seguenti. **TV** - L'audience attuale assomma a circa un terzo del pubblico di sala; l'ascolto è proporzionalmente più diffuso tra gli abbonati ma, in ragione del rapporto numerico tra le due componenti, i *paganti* rappresentano la stretta maggioranza della audience televisiva. Potenzialmente esiste una audience addizionale di dimensioni pari a quella attuale, mentre l'aumento delle trasmissioni di qualità in televisione non dovrebbe penalizzare il teatro di sala.

RADIO - L'ascolto tra il pubblico di sala è piuttosto ridotto (8%) e, anche in questo caso, assicurato per la maggior parte dai *paganti*. Esiste virtualmente la possibilità di raddoppiare l'audience, ma è un problema di orari, oltre che di qualità delle trasmissioni; in ogni caso, il teatro per radio non dovrebbe influire sui livelli di presenza in sala.

VIDEOCASSETTE - Elevata è la quota di

Gli abbonati: consumatori abituali di teatro extrasala



Tipi di teatro preferiti

Cabaret	20.4
Commedia «leggera»	26.8
Commedia musicale	16.8
Marionette e burattini	1.7
Prosa classica	50.8
Prosa contemporanea	48.7
Prosa del Novecento	26.7
Ricerca, sperimentazione, avanguardia	16.2
Teatro dialettale	17.1
Altro	3.4

Massimo 3 risposte in ordine d'importanza

spettatori in possesso di videoregistratore (65%) e ragguardevole quella di acquirenti di opere teatrali (11%), pressoché ugualmente ripartita tra *abbonati* e *paganti*. Il mercato potenziale è il triplo di quello attuale, ma esiste un serio problema di rapporto prezzo/qualità.

Il valore formativo di radiocassette e videocassette di opere teatrali nell'ambito dei programmi scolastici è quasi generalmente condiviso. Tale riconoscimento appare tanto più rilevante se si pensa che circa la metà del pubblico intervistato appartiene appunto al mondo della scuola, nella qualità di studente o d'insegnante.

Il ruolo dei giornali

Il fatto che i potenziamenti prospettati delle proposte teatrali, televisive e di quelle radiofoniche, così come quello dell'offerta sul mercato di un numero maggiore di videocassette di opere teatrali di qualità, non vengano percepiti come concorrenziali rispetto alla frequenza in sala sta a denotare che sia i *paganti* sia gli *abbonati* convengono che lo «specifico» del teatro consiste appunto nella presenza in sala.

LE FONTI INFORMATIVE - Le fonti d'informazione cui il pubblico ricorre solitamente

per informarsi sulla programmazione offerta sono soprattutto la stampa quotidiana e le inserzioni che compaiono su di essa (queste ultime soprattutto dai *paganti*). Anche il passaparola tra amici svolge una sua funzione informativa, certamente maggiore — per dimensione — di quella del materiale inviato dai teatri stessi, per lo più agli *abbonati*, e, soprattutto, della tv.

Passando ad una analisi ulteriore delle fonti ritenute più utili per promuovere una maggiore conoscenza delle proposte teatrali, si può notare che: la stampa quotidiana mantiene il suo primato, ma le inserzioni cedono il secondo posto alla tv; le affissioni per strada, sui mezzi pubblici e nei negozi rimpiazzano il *tamtam* degli amici e dell'ambiente di lavoro; si potenzia il ruolo dell'informazione specializzata da ricevere a casa, in relazione al rilievo maggiore ad essa annesso dagli *abbonati*; solo pochi auspicano per ora il ricorso ai nuovi servizi informativi telematici come il televideo e il videotel.

Dunque, contrariamente ai comuni cittadini (che privilegiano solitamente la tv come fonte d'informazione multiuso), e congruamente agli elevati indici di lettura cui dà luogo, il pubblico del teatro assegna alla stampa quotidiana il ruolo di mezzo informativo principale.

TEMATICHE INFORMATIVE - I temi su cui il pubblico del teatro desidererebbe avere più informazioni sono la programmazione

IL MINISTRO SPIEGA LE MOTIVAZIONI DELLA RICERCA PER UNA NUOVA STRATEGIA NELLA GESTIONE TEATRALE

CARLO TOGNOLI

Nell'estate del '90, a Taormina, avevo annunciato l'intenzione di promuovere una ricerca sul pubblico del teatro, nella convinzione che sia compito dell'Amministrazione specializzare il proprio intervento e contribuire, contemporaneamente, alla specializzazione dell'intervento di chi il teatro lo fa.

In questo senso, al ministero, ci siamo mossi fino ad ora (ricordo, per inciso, il decreto per gli statuti dei Teatri Stabili, quello che riguarderà i circuiti e altre forme di organizzazione teatrale e le ipotesi di legge formulate al Convegno di marzo a Milano e, naturalmente, la nuova circolare che compie, mi sembra, qualche passo avanti rispetto al passato). In questo quadro è nata la Ricerca commissionata alla Makno, che si proponeva di esplorare il pubblico del teatro di prosa su scala nazionale accertandone motivazioni, atteggiamenti e comportamenti nei confronti del consumo del prodotto teatrale. Si trattava di definire il profilo tipo del consumatore del teatro di prosa e di approfondire la conoscenza del suo sistema di bisogni, attese e motivazioni.

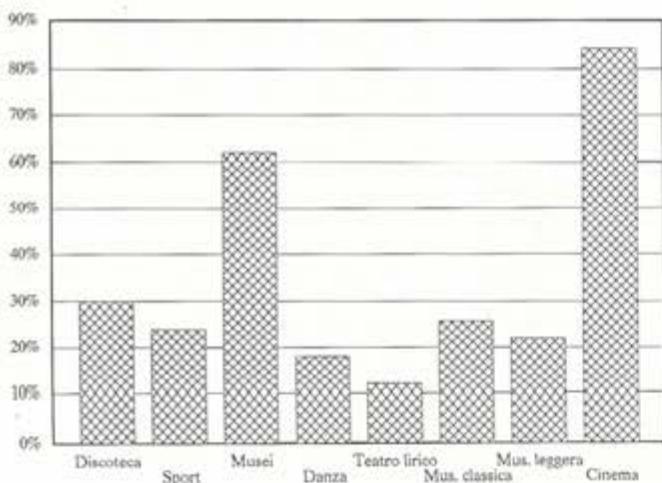
Nella ricerca il profilo del pubblico è stato analizzato dal punto di vista della struttura generale e da quello delle due componenti strutturali dei *paganti* e degli *abbonati*.

L'aspetto del consumo è stato affrontato — una novità rilevante — con riguardo non solo alla presenza e frequenza in sala, ma anche alle forme «medializzate»: tv, radio e videocassette.

La ricerca, in 44 teatri per un totale di 1.711 interviste, mirava all'acquisizione di un set di informazioni in vista del consolidamento e dell'espansione del mercato; in questo senso essa si presenta con obiettivi di ampio spettro, orientati ad una dimensione conoscitiva di carattere strategico.

Non è mio compito illustrarvi i risultati, né ne avrei la competenza; desidero però comunicarvi alcune osservazioni che mi hanno colpito scorrendo il volume. Mi sembra cioè che vi sia una considerevole presenza di giovani (quasi il 27,5% del pubblico ha meno di 25 anni e il 54,3% ne ha meno di 35) e mi sembra che gli spettatori di teatro esercitino, se così si può dire, il «consumo» dello spettacolo nell'ambito di un consumo culturale più vasto, fatto cioè di letture, di frequentazioni, di mostre e così via. Questi dati significano che siamo sempre di fronte ad un pubblico di *elite* culturale ma in via, diciamo così, di modernizzazione.

I paganti: presenze per tipo di spettacolo



Fattori cui si presta attenzione quando si sceglie una rappresentazione teatrale

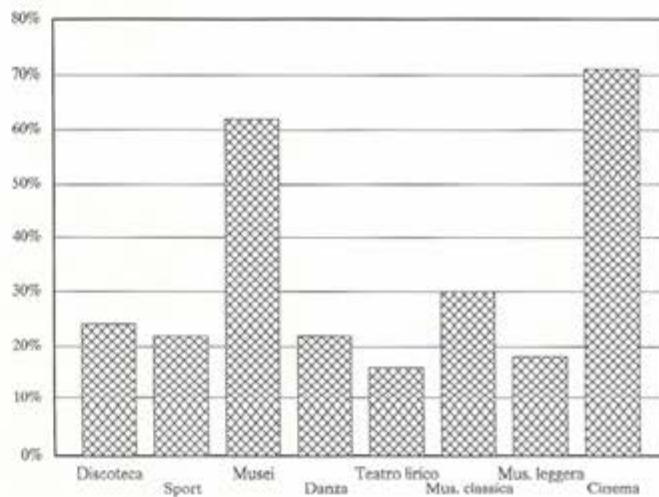
L'autore	47.6
Il regista	29.6
Il testo	55.3
La compagnia teatrale	29.3
Gli attori	43.7
Il teatro in cui viene rappresentata	2.8
Il parere della critica	12.6
Il consiglio di amici/parenti	10.1
Altri fattori	3.2

Massimo 3 risposte in ordine d'importanza

Il 26,2% degli intervistati sostiene che la qualità degli spettacoli è cambiata in meglio negli ultimi 3 anni, mentre il 34,1% ritiene sia rimasta uguale e il 14,4% ritiene addirittura che sia cambiata in peggio. Il restante 25,2% afferma di non sapere rispondere.

Naturalmente, si tratta di riflettere su questi dati evitando di drammatizzare, di trarre conclusioni affrettate in un senso o nell'altro. Si tratta, insomma, come si dice, di «incrociare» questi dati con altri forniti dalla ricerca e comunque dall'esperienza. Mi pare però che occorra indubbiamente coordinare gli sforzi proprio per puntare ad un miglioramento della qualità complessiva del prodotto e dell'organizzazione teatrale. Perché il teatro, se non può né deve perdere il suo carattere artigianale, deve però contemporaneamente, dotarsi, ormai, di moderne strutture di impresa e di industria culturale. □

Gli abbonati: presenze per tipo di spettacolo



RIFLESSIONI DELLA MAKNO SULL'INCHIESTA

MIGLIORARE IL RAPPORTO FRA PREZZO E QUALITÀ

L'esigenza è particolarmente sentita dal pubblico del botteghino - Disinformazione sulla questione dei finanziamenti alle compagnie e scarsa incidenza della critica - Lo spettatore teatrale, culturalmente evoluto, oppone la concentrazione della scena alla superficialità mediatica.

DANTE GOFFETTI

HYSTRIO - Chiediamo a lei, che ha diretto la ricerca della Makno, alcune riflessioni ispirate dai risultati della ricerca.

GOFFETTI - Sotto il profilo generale, come ricercatori siamo rimasti piacevolmente impressionati dal fatto di trovare conferma anche nella sfera particolare del teatro dei cambiamenti socio-culturali in atto nel Paese. Il cambiamento più rilevante è quello dell'aumentata propensione degli italiani al consumo di beni culturali e, tra essi, anche del teatro di prosa; di questo si ha riscontro specialmente nelle parti della ricerca dedicate al pubblico pagante, dove si evidenzia che questa tipologia di pubblico assume il teatro come una forma di spettacolo particolarmente qualificata tra quelle di un'offerta molteplice e differenziata (al cui interno, privilegia, comunque, il cinema). Da un punto di vista più analitico, siamo rimasti positivamente impressionati dall'attaccamento del pubblico — soprattutto degli abbonati — alla «natura» del teatro, cioè alla sua caratteristica più peculiare rappresentata dall'essere presenti in sala, in un'epoca in cui la complessificazione dei sistemi metropolitani, la velocizzazione della vita quotidiana, l'offerta di consumi culturali medializzati, insomma un po' tutto il contesto sembrerebbe concorrere ad ostacolare quella sorta di raccoglimento psicologico e di partecipazione empatica che il teatro da sempre richiede per essere veramente compreso e gustato. In secondo luogo, siamo rimasti sorpresi dal constatare che lo stesso pubblico del teatro — che pure presenta indici d'informazione decisamente superiori alla media — è per lo più dis informato sulla controversa questione dei finanziamenti pubblici alle compagnie teatrali. Con questo siamo ben consapevoli di avere toccato un tasto delicato, per la connessione che si potrebbe stabilire tra le sovvenzioni pubbliche e il margine d'insoddisfazione esplicitato da molti spettatori nei confronti del rapporto prezzo-qualità degli spettacoli, tema suscettibile di aprire la porta a polemiche che preferiamo lasciare agli addetti ai lavori. Come ricercatori ci limitiamo a rimarcare che il rapporto prezzo-qualità appare particolarmente critico in relazione al pubblico sbigliettante, che è anche quello strutturalmente e culturalmente meno legato al teatro, e che questo fattore critico può rappresentare un motivo di preoccupazione per il futuro del teatro se non si operano adeguati e tempestivi interventi correttivi.

H. - Cosa può dirci sul metodo utilizzato per la ricerca, a garanzia della sua attendibilità?

G. - Per valutare se l'impianto metodologico e tecnico della ricerca ha prodotto un ritratto sufficientemente attendibile dello spettatore attuale del teatro occorre una breve riflessione preliminare, proprio sui caratteri generali dell'oggetto stesso della ricerca, cioè il pubblico del teatro. Dovendo ridurre questa «popolazione statistica» a una serie di dimensioni maneggiabili sul piano operativo (come è necessario fare per poter condurre una ricerca di taglio quantitativo), i tratti rilevanti appaiono essere: la sua stabilità o le sue fluttuazioni nel tempo (cioè, nell'unità base rappresentata dall'anno solare); il rapporto tra le sue componenti interne più significative, cioè gli abbonati

e gli sbigliettanti. Dal primo ordine di problemi — cioè, come variano le dimensioni e la composizione del pubblico nel corso dell'anno — discende anche l'altro, di come mutano i rapporti interni tra abbonati e sbigliettanti nell'arco dell'anno.

In quest'ottica, il pubblico del teatro si configura come un insieme dinamico e vario nel tempo, sia per quanto attiene la sua consistenza sia per quanto riguarda il rapporto proporzionale tra le sue componenti fondamentali nel tempo. Premesso questo, va detto che il disegno dell'indagine cui pensavamo originariamente prevedeva almeno un paio di rilevamenti (uno in autunno e uno in primavera), condotti in settimane tipo (cioè tipologicamente rappresentative di una stagione teatrale media), appunto per rilevare e studiare le modificazioni stagionali del pubblico del teatro (lasciando, per il momento, aperto il problema del pubblico estivo, definito generalmente più fluttuante e occasionale dagli esperti). Di fronte a questo modello di ricerca articolato e di lungo periodo, la committenza ha optato per una prima, ma comunque, approfondita ricognizione del campo, riservando a un secondo momento l'eventuale reiterazione dell'indagine a scopi diacronici e comparativi. Chiariti questi presupposti teorici, crediamo di poter rispondere al quesito asserendo che la ricerca fornisce una fotografia attendibile del pubblico del teatro relativamente al periodo di effettuazione dell'indagine (cioè il gennaio '91) e che tale fotografia rappresenta adeguatamente il pubblico di tutta la stagione teatrale '90-'91, quanto più si può assumere che il pubblico di gennaio rispecchia, di massima, i caratteri generali del pubblico dell'intera stagione.

H. - Qualche indicazione, infine, sull'azione «culturale» ipotizzabile nei confronti del pubblico del teatro.

G. - La ricerca ha evidenziato che il pubblico del teatro presenta un buon profilo socioculturale e un'elevata qualificazione: un grado d'istruzione più elevato della media; indici di lettura di quotidiani, mensili e libri, piuttosto consistenti; un uso della tv e della radio fortemente caratterizzato in senso informativo; livelli superiori di partecipazione alla vita associativa, culturale, ricreativa, sportiva. La ricerca ha mostrato, ancora, che il parere della critica svolge un ruolo molto limitato nell'orientare le scelte del pubblico in tema di rappresentazioni cui assistere e che solo un quinto circa degli intervistati (in particolare abbonati), utilizza il materiale informativo inviato a domicilio dai teatri per informarsi sulla programmazione teatrale offerta nelle sedi teatrali di interesse. Alla luce di queste emergenze, sembra difficile credere che il pubblico del teatro abbia bisogno, in generale, di essere preparato, agli spettacoli attraverso la critica o i dibattiti: piuttosto, ci sembra che esso — e sono gli spettatori stessi a dirlo attraverso i dati della ricerca — abbia bisogno di maggiore informazione, soprattutto sulla programmazione cittadina e sul contenuto dei singoli spettacoli: più informazione, soprattutto attraverso la stampa quotidiana, per decidere in modo critico e autonomo, come si conviene a un pubblico colto e maturo qual è appunto quello del teatro. □

Il percorso fra la casa e il teatro

Il rientro a casa prima di recarsi a teatro sembra costituire, sempre secondo l'inchiesta Makno, una tappa obbligatoria. Pochi sono quelli che vanno a teatro direttamente dal posto di lavoro e altrettanto pochi quelli che convengono un punto d'incontro intermedio con amici o altri. Quest'abitudine appare diffusa soprattutto nelle metropoli e, correlativamente, tra il pubblico pagante.

L'automobile è il mezzo di trasporto privilegiato, alcuni si servono dei mezzi pubblici (essenzialmente nelle metropoli), mentre qualcun altro può raggiungere il teatro a piedi, nelle città sotto i 500 mila abitanti.

I tempi di percorrenza necessari per raggiungere il teatro aumentano naturalmente col crescere delle dimensioni della città ma sono, nel complesso, generalmente contenuti: il 60% degli spettatori delle città con meno di cinquecentomila abitanti impiega al massimo un quarto d'ora; su tutto il territorio nazionale, nell'80% dei casi basta meno di mezz'ora.

Qualche appassionato, specie nelle metropoli e tra i paganti, affronta tuttavia oltre un'ora di viaggio per la sola andata.

Allo spettacolo si assiste di regola in compagnia, soprattutto di amici, ma anche del partner o di altri familiari, mentre i solitari rappresentano circa 1/7 degli intervistati.

Le abitudini al riguardo cambiano a seconda delle dimensioni della città: in quelle più piccole si va più spesso a teatro con i familiari o anche da soli, in quelle più grandi in compagnia di amici. I paganti manifestano una propensione maggiore ad assistere alle rappresentazioni in compagnia di amici, gli abbonati tendono invece più spesso a recarsi a teatro con i familiari (soprattutto il partner, ma anche i figli), o anche da soli.

Nella maggior parte dei casi la decisione di assistere a un determinato spettacolo è stata assunta da almeno una settimana, o almeno due-tre giorni prima, ma uno spettatore su quattro ha deciso, quasi d'impulso, tra ieri e oggi; le decisioni dell'ultimo momento sono più diffuse tra gli spettatori delle città più piccole e di quelle più grandi, mentre le decisioni per tempo sono più frequenti nelle città di dimensioni intermedie.

L'atteggiamento di consumo degli abbonati appare più specialistico di quello degli spettatori paganti anche in relazione alla pianificazione degli spettacoli. Infatti, decidono con almeno una settimana di anticipo di assistere allo spettacolo, mentre quasi la metà dei paganti lo decide solo negli ultimi due o tre giorni. In ogni caso, né gli uni né gli altri dichiarano di aver incontrato particolari difficoltà per assistere a quella rappresentazione, salvo problemi di trasporti o parcheggi. □

Il pubblico è proprio innocente?

È storia di ieri, anzi di oggi: il pubblico affollava i teatri lieto di ritrovare sulla scena, mettiamo, il trio Lopez-Marchesini-Solenghi già incontrato sul video. Avevano appena concluso tournées da incassi d'oro, spettacoli maltrattati dalla critica come La strana coppia di Simon, con la Vitti e la Falk, o L'Avvaro con il compianto Tognazzi. Intanto Dario Fo tuonava, prima di ogni rappresentazione, contro il sistema degli abbonamenti: spettatore abbonato, spettatore rassegnato. Rassegnato a subire le scelte che facevano in sua vece, con cartelloni di basso profilo, impresari e direttori di teatro. Questo accadeva sul finire degli anni Ottanta. Poi Ronconi, con quel suo tono tranquillo che usa per dire cose terribili, dichiarò che era inutile che il pubblico facesse finta di essere innocente. La sua parte di responsabilità, disse Ronconi, l'aveva, eccome: «Se il pubblico invece di scegliere si fa scegliere, non è più pubblico». Sottinteso: è gregge, numero. Di qui a sentire il bisogno di stabilire una volta per tutte l'identità di questo pubblico (chi va a teatro, in Italia? E perché?) non c'era che un passo. Un passo che il ministro per lo Spettacolo Tognoli ha compiuto commissionando alla Makno di Milano una ricerca in piena regola — di cui diamo l'essenziale — tendente a definire il profilo tipo del consumatore del teatro di Prosa e ad approfondire la conoscenza, come si dice nel gergo dei demoscopi, del suo sistema di attese, di bisogni e di motivazioni. Saggiamente, la Makno ha diviso l'indagine in due categorie — quella degli spettatori paganti ad ogni spettacolo, i più autonomi e motivati, e quella degli abbonati, tendenti all'intruppamento secondo Fo —. E ha tenuto conto, per essere à la page, non soltanto della presenza e della frequenza nelle platee, ma anche delle forme «medializzate» con cui oggi si fa teatro: televisione, videocassette, radio. Seguendo il metodo della ricerca campionaria quantitativa — spiegando alla Makno — è stato sottoposto un questionario contenente 61 domande per sette aree tematiche (caratteristiche del teatro, dati sociodemografici, indicatori socioculturali, percorso casa-teatro, rapporto con il luogo teatrale, il teatro fuori sala, i servizi connessi) a 1.711 intervistati in 44 sale e su scala nazionale, fra il 15 e il 30 gennaio scorso.

L'identikit del pubblico fin de siècle è andato a comporre così un volumone, scandito da grafici e tabelle.

Una ricerca demoscopica non è la Bibbia, ma la società teatrale nel suo insieme farà bene a tenere d'occhio i materiali raccolti dalla Makno. A cominciare dai dati, istruttivi, sugli spettatori dal punto di vista professionale: paganti, in altri termini gli spettatori più attivi, sono nell'ordine studenti (26 per cento), impiegati e tecnici (22), insegnanti (12), imprenditori e dirigenti (12).

Tutto questo per rispondere alla domanda: «Chi viene a Teatro?», c'è un'altra domanda che a noi preme, e moltissimo: «Chi dovrebbe andare a teatro?». U.R.

ne nella propria città e i contenuti dei singoli spettacoli. In secondo piano vengono la programmazione nazionale e il curriculum di autori, attori e registi (questi ultimi citati soprattutto dagli abbonati).

Che oltre la metà degli intervistati segnali proprio la programmazione nella loro stessa città e il contenuto degli spettacoli come argomenti su cui gradirebbe avere maggiore informazione sta palesemente a significare che buona parte della stampa quotidiana allo stato attuale non soddisfa adeguatamente tale fabbisogno informativo, e concorre a rafforzare la richiesta già rilevata di un maggior potenziamento dell'informazione teatrale sulla stampa quotidiana. □

Che cos'è il teatro?

Spettacolo	41.6
Socialità	13.0
Passatempo	14.3
Partecipazione	12.2
Informazione	14.8
Divertimento	33.4
Cultura	72.9
Coinvolgimento	19.2
Abitudine	1.0
Altro	4.7
Non sanno	0.7

Massimo 3 risposte in ordine d'importanza

TEATRO '90-91

Milano in testa per gli incassi

ROMA - Sorpresa: Milano, per quanto riguarda l'afflusso del pubblico, è ridiventata la capitale del teatro italiano, con un incremento, nell'ultima stagione, di 267 mila spettatori (+ 30,7 per cento) e 629 recite (+ 26,2). I dati di Roma segnano invece una diminuzione di oltre 69 mila spettatori (-6,6 per cento) e 157 recite (-5,8), con l'apertura di una nuova sala (sono ora 27 in totale) contro le undici che hanno iniziato a operare a Milano (36 in totale). Questi dati sono stati dedotti attraverso quelli settimanalmente diffusi dalla borsa teatro del Giornale dello spettacolo per la stagione 1990-91 appena conclusa, indicativi anche se parziali, essendo relativi a solo una ventina di città campione. Pur avendo avuto sempre meno numero di spettacoli, Roma aveva più spettatori, più recite e incassi superiori per circa sei miliardi nell'89/90, mentre ora Milano ha incassi globali superiori alla capitale di tre miliardi circa, 3.021 recite contro le 2.549 per 225 spettacoli contro 132 e un milione 132 mila spettatori contro i 973 mila. A Roma si evidenzia poi una forbice tipica di buona parte del Paese, che pone accanto a un piccolo incremento delle recite offerte (+ 3,9 per cento in tutta Italia), una diminuzione di biglietti venduti (-3 per cento) e quindi una flessione di spettatori a rappresentazione. Torino e Genova sono le città d'Italia con dati più negativi, mentre un andamento positivo di meno recite e più spettatori si registra a Firenze e Bologna.

I SEI PERSONAGGI SECONDO ZEFFIRELLI A TAORMINA

BUSSANO AD UNO STABILE
I VU CUMPRÀ DI PIRANDELLO

UGO RONFANI



«È del regista il fin la meraviglia». Si potrebbe definire così, parafrasando il secentesco Cavalier Marino, l'operazione *Sei personaggi* di Zeffirelli. E il meraviglioso, qui risultante dall'incrocio di effettoni da melodramma con *exploits* della tecnologia elettronica, ha vinto. Sei minuti di applausi al regista, a Salerno, alla Buccellato e alla Bianchi hanno indicato che la marea umana che aveva invaso le gradinate di pietra del Teatro Antico di Taormina ha gradito la versione *grand spectacle* del testo pirandelliano e la sua esasperata, provocatoria attualiz-

zazione.

E Pirandello, in tutto questo? Nonostante tutto, starei per dire, Pirandello c'era. I due temi dell'opera — il mistero della creazione artistica attraverso il gioco del teatro, il personaggio che cerca la persona e viceversa, tra l'«avere forma» ed «essere forma» — sono emersi con la incontenibile prepotenza del capolavoro dalla ferraglia dell'apparato scenico, dal magma psichedelico, dal *fourre-tout* registico comprendente divagazioni in grottesco e intenzioni parodistiche: tanta era e resta la forza del dramma.

E se il testo non è scaduto a pretesto sotto i colpi di ripetute «provocazioni spettacolari» (è il pericolo spesso sotteso al lavoro registico di Zeffirelli), il merito è anche dei tre attori sui quali poggiava la responsabilità della serata. Enrico Maria Salerno, che era un Padre anche fisicamente immedesimato in Pirandello, ha saputo tenersi sul registro di una disperata razionalità, arricchita dai toni di un malinconico, meschino erotismo nella scena della seduzione della Figliastro, e ha suggellato l'interpretazione forse più intensa di tutta la sua carriera con quel triplice grido della fine — «Realtà!

RICORDI TEATRO

UN CATALOGO DI OLTRE 145 AUTORI PER CASA RICORDI
IMPEGNATA A PROMUOVERE NUOVI TESTI PRESSO I TEATRI ITALIANI

Volumi pubblicati

Manlio Santanelli
L'ABERRAZIONE DELLE STELLE FISSE
prefazione di Renato Palazzi

Edvard Radzinskij
UNA VECCHIA ATTRICE
NEL RUOLO DELLA MOGLIE DI DOSTOEVSKIJ
traduzione di Milli De Monticelli e Anjuta Gancikov

Pavel Kohout
POSIZIONE DI STALLO ovvero IL GIOCO DEI RE
traduzione e prefazione di Flavia Foradini

Giuseppe Manfridi
STRINGITI A ME, STRINGIMI A TE
prefazione di Ugo Ronfani

Alberto Bassetti
LA TANA
prefazione di Luigi Squarzina

José Saramago
LA SECONDA VITA DI FRANCESCO D'ASSISI
traduzione di Giulia Lanciani, prefazione di Ugo Ronfani

Ljudmila Petrussevskaia
TRE RAGAZZE VESTITE D'AZZURRO
traduzione di Claudia Sugliano, prefazione di Fausto Malcovati

Julien Green
NON C'E' DOMANI
traduzione di Ugo Ronfani, prefazione di Carlo Bo

Di prossima pubblicazione

Rocco D'Onghia
LEZIONI DI CUCINA
DI UN FREQUENTATORE DI CESSI PUBBLICI

Giuseppe Manfridi
CORPO D'ALTRI



RICORDI

LO SFOGO DI ZEFFIRELLI A TAORMINA

*La crisi? State tranquilli:
ci penseranno i demiurghi*

L'estate, in Italia, è la stagione delle polemiche sulla sorte del teatro. Nell'estate del '90 Gassman e Strehler incrociarono i ferri sui giornali; da ameni luoghi Albertazzi decretò la morte del teatro, Scaparro si provò senza molto successo a fare da paciere e dal tutto si levò «odore di zolfo». Quest'estate è toccato a Zeffirelli, che il temperamento del crociato lo ha da sempre, e che in un suo sfogo a Taormina, alla vigilia del suo spettacolo sui Sei personaggi, è parso addirittura imbufalito.

Pur avendo esordito affermando che «non siamo noi italiani, una succursale di altri teatri», è bastato che un'anima benintenzionata gli chiedesse perché mai, se il teatro davvero egli l'ama, non avesse dato una mano accettando di dirigere lo Stabile di Roma, e subito è esploso in una filippica conclusasi in un gioco del massacro. Salerno, al suo fianco, soffiava sul fuoco («Provate a chiedere ad un assessore che compra spettacoli chi è Arrabal: penserà ad un giocatore del Liverpool»); e Zeffirelli giù a menar fendenti, co-

me Orlando in una zuffa coi mori. I mori essendo: la classe politica imbecille, i partiti usi a lottizzare, i ministri incompetenti, i burocrati del teatro abituati a metodi borbonici, i mediocri che fanno scempio dei talenti, e chi più ne ha ne metta.

Zeffirelli era nervoso anzichè perché le scene dei Sei personaggi erano rimaste bloccate a Messina per la «guerra del pesce», e il suo impresario Zanetti pareva piuttosto inquieto per la lievitazione dei costi; ma non faremo a Zeffirelli il torto di credere che parlasse in una crisi di nervi, o per motivi di bottega. No; egli vuotava il sacco di una collera a lungo repressa, finiva per ripetere il vecchio refrain secondo cui si dovrebbe seppellire il teatro italiano, o quanto resta di esso, sotto colate di cemento giustiziere.

A questo punto, escluso il coup de sang, ci sentiamo in dovere di ringraziare Zeffirelli per la chiarezza del suo dire. Perché? Ma perché egli è stato, col suo sfogo, il rivelatore, la spia, di un modo di ragionare sulla cosa teatrale da parte degli opinion's leaders della scena nazionale.

Tutti come il Bartali degli anni ruggenti, a vaticinare il «tutto da rifare». Tutti a sparare a zero contro i reggitori delle sorti del teatro. Tutti a proporre ricette miracolose, ovviamente di fabbricazione esclusiva. Tutti a invocare comitati di salute pubblica composti, manco a dirlo, dei demiurghi della scena che avranno certo delle qualità e dei meriti — chi lo nega? — ma che sono da sempre sulla stessa barca del teatro, come gli altri: e dunque non certo estranei a quanto sta accadendo, non certo «innocenti». Tutti ad atteggiarsi a consiglieri del principe, a ministri ombra. Che bello!, direte. Vuol dire che sentono, questi Vip della società teatrale, l'esigenza di una politica riformatrice dello Spettacolo: meno male! Parrebbe, ma ahinoi: gratta gratta, sotto gli sfoghi indiscriminati, talvolta fino al qualunquismo, quale proposta emerge da tanto sdegno?

Di ristabilire le regole del gioco? Di ridurre le questue degli assistiti, di tagliare le unghie ai privilegi? Di tornare a fare spettacoli di qualità? Di opporsi ai capricci di mattatori e primedonne per fare del teatro di equipe, magari sulle questioni del nostro tempo? Di opporsi agli intralazzi della distribuzione? Di fare posto ai giovani registi ed attori, di aiutare la ricerca, di riformare il gusto del pubblico? Di dar mano, insomma, ad una legge per il Teatro che fissi nuovi codici di comportamento validi per tutti: e diciamo tutti? Per carità, no! Zeffirelli ha detto che la legge è il diavolo, il cavallo di Troia degli aborriti politici, il basto fatale alla libertà dell'artista.

E allora? Allora ecco riemergere le tentazioni demiurgiche: comitato dei saggi, conclave di «geni» del teatro, consulta di luminari illustri. Proprio quello di cui il teatro, oggi, secondo noi non ha bisogno, se vuole dare spazio a nuove energie, promuovere il rinnovamento dei contenuti e delle strutture, riproporre quello «spirito di servizio» che era dei Copeau, dei Dullin, dei Vilar, dei Grassi. Grazie, Zeffirelli. Adesso sappiamo un po' meglio «che cosa bisogna fare». Il resto fa parte dei fuochi d'estate. U.R.

A TAORMINA PRIMA ASSOLUTA
DI TURANDOT*Svendita di idee e sete di potere
nella favola cinese di Brecht*

ANTONELLA MELILLI

TURANDOT, di Bertolt Brecht. Regia (elegante e ritmata) di Roberto Guicciardini. Scenografia (agile, intelligente) di Piero Guicciardini. Costumi (stilizzati) di Elena Mannini. Musiche originali (discrete) di Bruno Coli. Con Fiorenza Brogi (vivace aderenza), Bob Marchese (truce e immediato), Mario Mariani (efficace) e con Oliviero Corbetta, Ilaria Borrelli, Emma Dante, Silvia de Luca, Irene Noce, Piero Marcelli, Giuseppe Rispoli e Vittorio Vannuelli. Prod. Taormina Arte e Gruppo della Rocca.

«**C**on questo testo abbiamo voluto dire che noi siamo contro. Non sappiamo contro chi, ma contro». Così si è espressa Fiorenza Brogi all'incontro con la stampa che ha preceduto il debutto, alla recente edizione di Taormina Arte, della *Turandot* di Bertolt Brecht, messa in scena, per la prima volta in Italia, dal Gruppo della Rocca. Non si tratta tuttavia di una sfida, ma piuttosto di una sofferta volontà di approfondimento, all'interno di un coerente impegno politico, del problema di una classe intellettuale che oggi stenta più che mai a trovare una propria identità e appare più occupata a organizzare il consenso che ad esercitare una funzione critica nei confronti di un momento per molti aspetti mistificatorio. La direzione di Roberto Guicciardini, al di là di ogni possibile raffronto con momenti storici come la Repubblica di Weimar o altri a noi più vicini, sceglie di affidarsi al puro gioco teatrale del testo. Ecco allora una fantastica Cina tratteggiata nei bei costumi di Elena Mannini e nell'agile funzionalità della scenografia di Piero Guicciardini, i cui alti pannelli, ruotati a vista dagli stessi attori, disegnano rapidamente ambienti e prospettive. In questa cornice di stilizzata chiarezza un imperatore imbecille e risibile, interpretato da Mario Mariani, dopo aver imboscato il cotone nei suoi magazzini, cerca fra i Tui, potenti sapienti del regno, una spiegazione da dare ai sudditi tra cui dilaga la rivolta guidata da un invisibile Kai Ho. Corrotti e dediti al mercimonio delle idee, essi non esitano a sfidare la morte per avere il potere e la mano della Principessa Turandot, resa da Fiorenza Brogi nella sferzante avidità di una mantide affascinata da ogni parvenza di cultura. Ma è il bandito Gogher Gogh, un truce e corposo Bob Marchese, aspirante Tui di tetragona ignoranza e assoluta mancanza di scrupoli, che imporrà su tutti un regime di uomo forte i cui toni perentori concludono lo spettacolo sugli accenti di una inconfondibile retorica mussoliniana.

Lo spettacolo che, per ammissione stessa della compagnia, colpita dai recenti tagli ministeriali, non avrebbe potuto essere realizzato senza l'aiuto di Taormina Arte, vede la collaborazione dell'Accademia nazionale d'Arte drammatica Silvio D'Amico e del Teatro Biondo di Palermo. E in esso gli attori, tutti impegnati in brevi ruoli, si muovono con vivace disinvoltura lungo un filo di cristallina eleganza che avvolge canzoni e accenti da cabaret nella vivacità di una farsa ariosa e pungente, riuscendo a comporre la frammentarietà di questa ultima opera, che l'autore non ebbe il tempo di verificare sulla scena, e l'inevitabile retorica dell'impegno didattico nella lucidità di una satira brillante e incisiva. □

Realtà! Realtà!» — lanciato con amarissima, toccante ironia. Dilatando, in proiezione pantografica con lo stile dell'allestimento, e qualche volta cadendo in qualche stentoreo eccesso, il tormento ma anche il livido sarcasmo della Figliastro, Benedetta Buccellato ha congiunto, con doloroso vigore, il testo di Pirandello alla tragedia greca. E Regina Bianchi ha saputo rendere con sobrio vigore, nel nero del lutto, ovviando con l'eloquente intensità dei silenzi e dei gridi alla povertà di battute del personaggio, l'incommensurabile vastità del dolore della Madre. Giancarlo Zanetti, impresario dell'allestimento nella realtà, era il Capocomico che prima ostacola e poi incoraggia e accelera la catarsi teatrale dei personaggi; e ha cercato di rinvigorire con l'impeto l'impovertà incidenza del ruolo. Da una *troupe* di contorno che doveva rendere la confusa euforia dei teatranti intenti a recitare all'inizio non *Il giuoco delle parti*, come da copione, ma *I giganti della montagna*, in parodiata versione avanguardistica (anacronismo tutto sommato perdonabile), e che ha rasentato purtroppo fastidiosi livelli dilettantistici, si sono tirati fuori con onore Sergio Basile, rovellosa antagonista del Capocomico; Stefano Onofri, un Figlio di nevrotica fragilità, Daniele Cavalli, cui è toccata la strana sorte di interpretare *Madame Pace en travesti*, Fabio Cavalli, Primattore spocchioso; e i due bambini, Luca Maria Michienzi e Veronica Visentin, ai quali uno Zeffirelli toccato dalla grazia ha regalato la scena tragica della vasca in giardino su toni di poetica intensità.

Resta da precisare che Zeffirelli e Salerno (costumi, prevedibili, di Raimonda Gaetani; musiche, intriganti tra il Settecento e il *rock* di Alessio Vlad e Claudio Capponi; luci, alla grande, di Emidio Benazzi) hanno voluto «attualizzare» la vicenda calandola non più nel vivo di una compagnia degli anni Venti, la Niccodemi nella fattispecie, ma in una sorta di Stabile dei nostri giorni dove si recitano *I giganti* (metaforizzando: il Gigante è un nano in tuta spaziale) «all'orientale», con effetti alla Peter Brook, straniamenti alla Ronconi (si è forse voluto riprodurre il *Lingotto* al Teatro Antico, con le imponenti strutture in tralici metallici che mai arrivavano da Messina?) e deformazioni in grottesco alla Cobelli o alla Castri. Che si sia nell'oggi teatrale lo si vede subito: responsabile (colpevole?) degli interventi «attualizzanti» sul testo, Luigi Vanzi cita Formigoni, mette in mano a un attore *Il Manifesto*, propone una battuta sul terremoto in Irpinia, fa cantare *Quest'amore è una camera a gas*, cita Savinio e Freud e allude a Luc-kasc, fa «vendere» al Capocomico la storia dei *Sei personaggi* come fossero dei *vu cumprà*. Zeffirelli, poi, come fosse al *Metropolitan*, trasforma *I giganti* in una sorta di *soap-opera* pseudo avanguardistica, con attori in costumi o in costumi da Kabuki, una Ilse in calzamaglia ciclamino; e recidiva poi trasformando l'*atelier* della Madame Pace *en travesti* in un lupanare da telenovela, con risultati che a me son parsi francamente insopportabili. Ma allora ecco la divaricazione nascosta nell'operazione, il paradosso che ne tradisce il «pensiero debole»: i *Sei personaggi* approdano ad un teatro «attuale», quello grossolanamente caricaturato, che ignora Pirandello, come da copione: un pasticciaccio davvero. □

A pag. 16, Franco Zeffirelli e la compagnia di «*Sei personaggi in cerca d'autore*». In questa pagina, da sinistra a destra, Gabriele Lavia, Franz De Biase e Rossella Falk, sulla terrazza del Palazzo dei Congressi a Taormina, per «l'Aperitivo con l'autore».

UN' EDIZIONE CHE HA INVESTITO
SUL FUTURO

Lavia: un primo bilancio di Taormina senza la Festa



Non c'è stata quest'anno, a Taormina, la Festa al Teatro Antico: niente Pippo Baudo, niente passerella sotto le stelle, niente pioggia di Biglietti d'Oro. Chi ha detto «era ora» («finito il gran *meeting* dei trionfi di cartapesta da strapaese», s'è potuto leggere nero su bianco), e chi ha temuto un calo delle presenze a causa del mancato impegno della Rai per la Festa del Teatro. Lavia, però, butta acqua sulla polemica in queste prime riflessioni in chiusura di Festival. **LAVIA** - Tutto sommato la Festa ci è mancata, l'anno prossimo dovremo fare qualcosa. A patto che non ingoi il teatro, come un aspiratore, la Tv giova al rilancio teatrale, è strumento promozionale. Quanto alle presenze turistiche, aspettiamo di avere fatto i conti. Smentisco comunque che quelle teatrali siano diminuite. Al contrario sono aumentate in tutti i luoghi dove abbiamo fatto spettacoli e sono raddoppiate al Palazzo dei Congressi, che forestieri e turisti imparano a frequentare. Le serate dell'Aperitivo con l'Autore, promosse con Ricordi, hanno registrato un pubblico in crescita, motivato, impegnato nei dibattiti. Si potrà fare meglio, come no? Ma chi viene a Taormina mette in valigia, insieme al costume da bagno, la voglia di teatro. Il Festival non è una distrazione, è un richiamo.

HYSTRIO - Nessuna perplessità né malumore, dunque?

L. - Franz De Biase ed io siamo convinti che occorra rendere più incisiva la formula, evitando dispersioni. Ma la formula ha superato il collaudo: spettacoli di grande richiamo, e di livello, al Teatro Antico, spazio temibile da amministrare, che ha una tradizione da difendere; teatro di ricerca alla Villa Comunale e al Palazzo dei Congressi; qualche significativa presenza straniera e drammaturgia contemporanea, con allestimenti ma anche letture di novità.

H. - E le scuole di teatro? Il rapporto di quest'anno continuerà?

L. - Io dico che deve continuare. Primo, perché il teatro italiano ha bisogno di restare giovane. Secondo, perché le scuole possono e debbono essere, a lato del teatro professionale, dei porti franchi della ricerca e della fantasia, com'è accaduto quest'anno con le loro esplorazioni nella nostra Commedia rinascimentale. Terzo, perché si investe sul futuro.

H. - È stato bello, in effetti, vedere la Falk, Orsini o Montesano interessati agli allestimenti delle accademie e agli spettacoli sperimentali.

L. - Per carità! Prima di tutto, giusto usare il costume da bagno che mettiamo in valigia, visto che il mare di Taormina è pulito. Ma l'appuntamento con il teatro, qui, può essere incontro fra esperienze, generazioni, culture teatrali diverse. Con reciproco arricchimento.

H. - Progetti per il futuro?

L. - È prematuro che ne parli, usciranno da una riflessione comune, che sarà certamente proficua perché lavoriamo tutti nell'affiatamento e nell'amicizia. Ma le linee di tendenza, ripeto, sono quelle che indicavo. Per le Scuole, mi piacerebbe che si impegnassero ad esplorare la «nebulosa goldoniana», proporci emuli e continuatori del Goldoni: un contributo al Bicentenario. E così credo che debbano continuare iniziative come il Teatro di Strada, strumento di aggregazione spontanea del pubblico, e gli incontri con gli autori. □

erano mostrati fino ad allora ostili, è imperniata su un'eroina assai simile a Viola della *Dodicesima notte* di Shakespeare. Ed ha avuto, nel felice dispositivo scenico di Giancarlo Sammartano (una sorta di spaccato di teatro scientifico costituito da poltroncine di teatro, a fare da specchio agli spettatori) uno schietto successo; ravvivati dai costumi di Zaira De Vincentis gli attori, tutti allievi del primo anno, si sono avvicinati in un girotondo di travestimenti nei quali ha forse troppo ecceduto il regista, confondendo i sessi oltre il necessario richiesto dal copione.

La fantesca è stata rappresentata al Palazzo dei Congressi, in una cornice classica (le tre porte) di Valeria Manari, anche costumista, e con allievi dei tre anni. Lo smagliante testo del napoletano Della Porta (1535-1615), filosofo, mago e scienziato, ricco di tutte le convenzioni della commedia italiana cinquecentesca e di personaggi che discendono dai modelli plautini amalgamati con figure del tempo (il Capitano, il Tedesco, il Napoletano) è stato adattato e messo in scena da Anna Laura Messeri con una certa freddezza, alla quale ha contribuito anche la scelta del Palazzo dei Congressi, più adatto ad altri spettacoli. Ma lo spettacolo ha messo in rilievo i pregi del testo e la già raggiunta professionalità di alcuni degli allievi.

Sempre al Palazzo dei Congressi è stato rappresentato *Intrighi d'amore*, scritto probabilmente nel 1585 e pubblicato nel 1603. Il testo, ormai fermamente attribuito a Torquato Tasso e messo in scena per la prima volta dagli Accademici di Caprarola nel 1598, tre anni dopo la morte del poeta, completa un trittico che copre col *Sigismondo* e l'*Aminata* le tre forme drammatiche del Rinascimento: tragedia, pastorale e commedia. Cinque donne e sei uomini si rincorrono in un vortice di travestimenti che invece di portare alla persona amata porta ad un'introspezione di sé, dei propri desideri e delle proprie fantasie amorose, e che travalica gli schemi e i temi della commedia cinquecentesca. Alvaro Piccardi ha chiesto a Cesare Berlingeri una scatola nera che apre scorci e dilata gli spazi via via seguendo le variazioni e i tumulti dei personaggi, forse un po' troppo frammentando l'azione, giocata dal regista attraverso moduli diversificati (si va dalla Commedia dell'Arte all'operetta, in un impasto linguistico sul quale fioriscono i dialetti, dal barese al napoletano, al veneziano). Senz'altro lo spettacolo più importante e più curato di questo interessante progetto scuole.

Pur con acerbità e mancanza di malizie in palcoscenico, tutti gli allievi si sono ben distreggiati in mezzo agli intricati linguaggi dei tre autori, confermando, se fosse necessario, la validità dell'iniziativa. «Un progetto — ha detto Gabriele Lavia, direttore artistico del festival — che alla Villa Comunale (confermatasi come lo spazio più idoneo per questo tipo di sperimentazione) continuerà nel prossimo anno, accogliendo naturalmente i rilievi e i consigli che ci sono stati suggeriti». □

A pag. 19, «Intrighi d'amore» nella messa in scena di Alvaro Piccardi per l'Accademia di Palmi.

SARAMAGO, PETRUŠEWSKAJA E GREEN

Alle sette di sera a Taormina per un aperitivo con l'autore



Molto successo hanno ottenuto i *rendez-vous* con l'autore sulla terrazza del Palazzo dei Congressi a Taormina: tre incontri dedicati a tre opere di autori contemporanei, il portoghese José Saramago, la sovietica Ljudmila Petruševskaja e il franco-americano Julien Green.

Introdotti e condotti da Ugo Ronfani, gli incontri hanno presentato e proposto ad un pubblico scelto di addetti ai lavori (c'erano fra gli altri, oltre a Franz De Biase e a Gabriele Lavia, l'elegantissima Rossella Falk, Umberto Orsini e Valentina Sperli, Leda Negroni e Enrico Montesano) *La seconda vita di Francesco D'Assisi* di Saramago, *Tre ragazze vestite in azzurro* della Petruševskaja e *Non c'è domani* di Green.

Il testo di Saramago, tradotto da Giulia Lanciani, è di intrigante attualità nel riproporre la figura di San Francesco che, tornato in vita, si trova di fronte ad un ambiente asettico dove le questioni di fede sono trattate dal *management* economico e se ne va con Chiara, la madre e pochi fedeli a rifondare l'ordine, non prima di avere proclamato che «la povertà non è santa». «È ora — ha detto il laico Saramago — che la Chiesa dei poveri adempia la sua missione guardando in faccia le nuove realtà». L'applaudita lettura è stata coordinata da Piero Nuti che ha anche letto il personaggio di Elia, Adriana Innocenti (Pica), Fernando Pannullo (Pietro), Fabio Bennotti (Francesco) e Elena Fannucci (Chiara).

Tre ragazze vestite in azzurro, tradotto da Claudia Sugliano, ci ha offerto lo spaccato di una Russia, in una squallida dacia di periferia, assai lontana dall'immagine oleografica che ne abbiamo, dove l'acutezza dell'indagine psicologica unita alle tensioni delle giovani donne scopre un mondo di passioni che esplodono sotto la crosta che le soffoca. «Una situazione assai simile alla vostra al tempo del fascismo, questa realtà che solo ora ha potuto essere rappresentata a Mosca — ha detto la Petruševskaja, al termine della lettura condotta con taglio sicuro da Sandro Sequi e caldamente proposta da Anita Laurenzi, Sabrina Capucci e Al-

do Reggiani — anche se l'antisemitismo nella Russia è vissuto in forma più nascosta». E rispondendo a domande sull'attuale nuova situazione: «Si può solo supporre che alla base della nostra arte ci fosse l'immagine astratta dell'uomo ideale del futuro; non mi sono mai occupata di politica, ho disprezzato il nostro governo non ritenendolo degno di attenzione. Sono lontana anche dalla religione, però so che la vita è meravigliosa e ci sono dei momenti in cui in essa compare Gesù Cristo; e talvolta questo Cristo porta la gogna».

Il terzo incontro, assente il novantunenne Julien Green al quale il medico non ha concesso di arrivare fino a Taormina, presentava un testo *Non c'è domani* che l'autore aveva iniziato a scrivere proprio qui nell'agosto del '50 durante una vacanza, dopo aver ricevuto il Grand Prix de Monaco. Tradotta da Ugo Ronfani, la *pièce* è ambientata a Messina il 26 dicembre 1908, alla vigilia del terremoto: un senso di fatalità e di oscuri presentimenti spirano in una pensione tenuta dalla vedova Luchesi, nella città piovosa, attorno ad una piccola umanità stretta dalla morte e dal dirompere delle passioni (il genero della padrona della pensione sta morendo di un male incurabile e la giovane moglie si prepara a fuggire con un medico napoletano), e al centro della quale è la figura di un sordomuto, quasi una sorta di Cristo, doloroso tramite verso l'oscura catastrofe.

Al termine della lettura sempre coordinata da Sandro Sequi, alla quale hanno partecipato Anita Laurenzi, Aldo Reggiani, Sabrina Capucci, Pino Censi (Premio della Vocazione a Montegrotto Terme), Nini Ferrara, Giovanni Moschella e Tonino Saminò, Gabriele Lavia — mentre ha sottolineato l'importanza di questi incontri che proseguiranno l'anno venturo — ha preso l'impegno di adoperarsi affinché il testo di Green sia portato in scena a Taormina Arte 1992; «e allora — ha sottolineato Ronfani — l'autore non potrà mancare». Fabio Battistini

Nella foto: Angela Calicchio, Mimma Guastoni e Teresa Beretta di Casa Ricordi con Paolo Petroni.

APPUNTAMENTO DELLE SCUOLE DI TEATRO A TAORMINA

CHE SORPRESA! I GIOVANI RECITANO IL CINQUECENTO

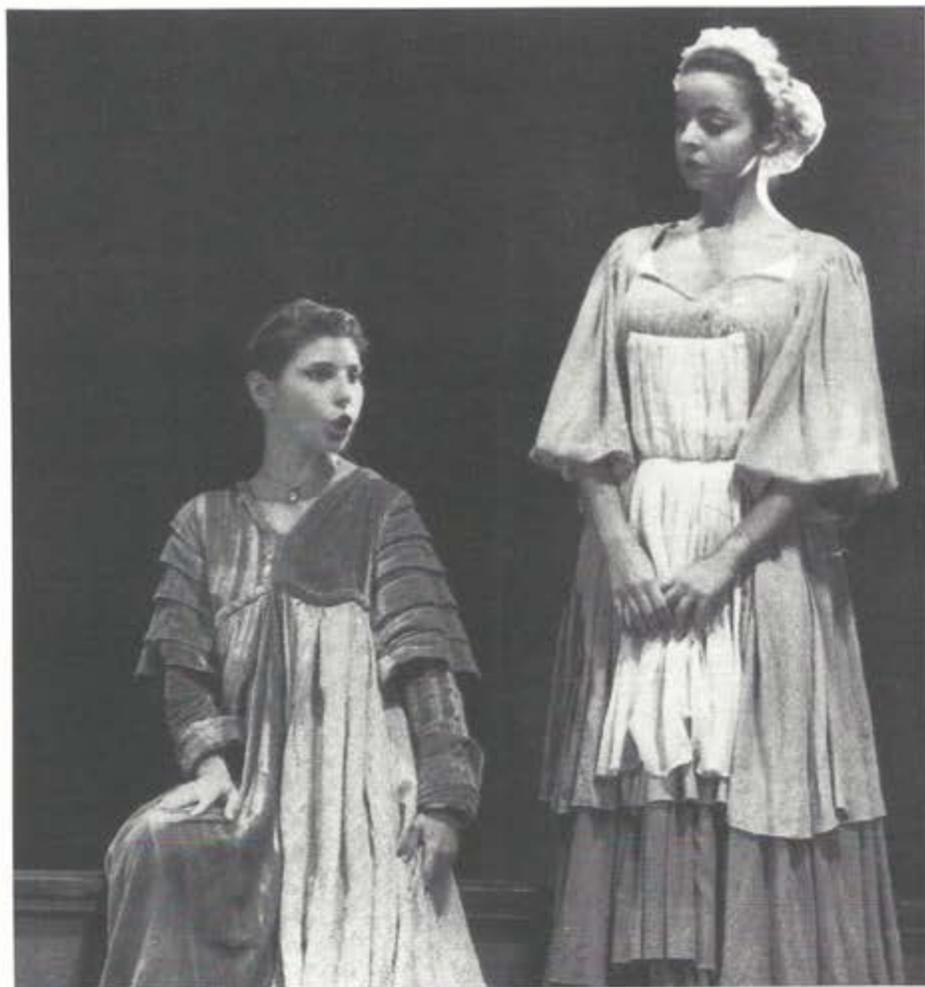
I tesori della commedia italiana del Rinascimento dissepoliti da una iniziativa giovane con testi degli Intronati di Siena, del Della Porta e del Tasso.

FABIO BATTISTINI

Dalla fine del XV secolo drammi e commedie italiane portano la firma dei massimi poeti e scrittori del tempo e le rappresentazioni avvengono prevalentemente nei teatri di corte, dinnanzi a cardinali e principi, ad opera di raffinati dilettanti (accademici, gentiluomini, studenti) o di compagnie che in quel tempo cominciano a costituirsi, di attori «di mestiere», i cosiddetti comici dell'arte, molti dei quali già allora ammiratissimi.

È con queste opere che nasce anche la scenografia moderna, sull'invenzione della prospettiva, cui si applicarono ben presto Filippo Brunelleschi e Baldassarre Peruzzi, Andrea Del Sarto e Antonio da Sangallo, Andrea Palladio e Sebastiano Serlio. Sul modello delle commedie di Plauto e Terenzio, che discendevano dalla commedia attica di Aristofane, i letterati italiani costruirono le loro esercitazioni sulla novellistica, ma sempre ispirate al tema dell'Amore, quello dei sessi, in una girandola di intrighi e confusione fra giovani e vecchi, donne e uomini, nobili, frati e plebei, fino alla contrapposizione moglie-marito toccando, nella raffigurazione dell'adulterio, quel nucleo che sarà alla base di tutto il dramma borghese.

Tramontato il sogno di un'Italia unitaria con la trasformazione dei grandi stati in semplici pedine di una scacchiera internazionale si ha, con la rinuncia ad una politica italiana, la rinuncia alla lingua italiana illustre, strenuamente difesa dal veneziano Pietro Bembo. Di questo straordinario repertorio (che Pietro Aretino, nel prologo del suo primo lavoro, *Il maniscalco* descriveva ampiamente, enumerandone tipi e forme), «resta una tecnica maturata in fervidi laboratori collettivi ed individuali», come osserva Nino Borsellino nel programma del festival di Taormina: (a Ferrara sull'esempio dell'Ariosto, a Siena con la congrega dei Rozzi e l'Accademia degli Intronati, a Venezia con l'Aretino, a Roma con Francesco Belo e Annibal Caro, a Napoli col Della Porta, a Padova col Ruzante e a Firenze con Machiavelli il quale, con *La mandragola*, riassume il secolo e lo supera). Di tutto questo Taormina Arte, col progetto legato alle Scuole di teatro italiane, ha inteso offrire un ampio saggio: assente l'Accademia Silvio D'Amico di Roma, che non



ha potuto aderire al progetto per impegni precedenti, i giovani dell'Inda (Istituto nazionale per il dramma antico) di Siracusa hanno presentato *Gli ingannati* di Anonimo dell'Accademia degli Intronati di Siena; la scuola del Teatro Stabile di Genova *La fantesca* di Giovan Battista della Porta; l'Accademia di Palmi *Intrighi d'amore* di Torquato Tasso, mentre è mancato all'ultimo momento *La Calandria* del cardinal Bibbiena per il *forfait* della Civica Paolo Grassi di Milano. A parte l'assenza di Machiavelli (l'autore più frequentato in questi ultimi anni con le due commedie *La*

mandragola e *Clizia*), un panorama esauriente, in un certo senso completato dalla novità di Dacia Maraini *Veronica Franco, meretrice e scrittrice*, sulla poetessa e cortigiana veneta del Cinquecento immortalata dal Tinoretto.

Si è cominciato alla Villa Comunale con *Gli ingannati* (1531) con musiche di Stefano Maruccci dirette dall'autore ed eseguite dal vivo dagli allievi del Conservatorio Musicale Corelli di Messina. La fresca commedia che gli Intronati composero senza svelare l'autore, in omaggio alle gentildonne verso le quali si



vra, e Lars Schmidt, *alias* ex-signor Ingrid Bergman, *big* dell'impresariato teatrale anglosassone, per di più qui in veste anche di regista. Come resistere a tanto condensato di mondanità? Come, soprattutto, resistere al fascino appena un po' *fanée* di Anouk, proustiana, deliziosa *madeleine* del nostro cinema *d'antan*, ancora bella come un idolo esistenzialista, che incide nei nostri ricordi di gioventù sul motivo teneramente struggente della colonna sonora di *Un homme, une femme*? Sulla scena, Yves Saint Laurent l'ha vestita di rosso fiamma. Gli occhi grandi da gazzella, le sopracciglia ampie, gli zigomi forti e la bocca di una mobilità sensuale, quel suo volto che scompone lineamenti comuni in continue raffinatezze espressive, hanno animato da soli tutta la scena.

L'autore di *Love letters*, A.R. Gurney, è un americano, professore universitario, che ha messo a profitto le sue letture di James, Carroll, Shaw e Renard e si è specializzato nel teatro neointimista. I suoi *marivaudages* sentimentali sono tagliati nel diamante di uno stile la cui letterarietà si stempera in una quotidiana ironia. Il suo mondo è quello della buona società americana di Boston e Filadelfia. In *Love letters* sono condensati quarant'anni di un amore prevalentemente epistolare, come suggerisce il titolo, fra Thomas, che la famiglia destina alla carriera pubblica fino al laticlavio, e Alexa, bella, spiritosa, irrequieta ragazza che diventerà pittrice, senza sapere organizzare tuttavia la propria vita tra viaggi, innamoramenti e depressioni. È Thomas, narcisisticamente, a *sublimare* il

loro rapporto, nato sui banchi di scuola, nella letterarietà dell'epistolario; l'interesse di questa passione tutta in punta di penna è nelle sfaccettature espressive, fatte di *self-humour* e di tenerezze usurate dal tempo, e soprattutto nella sottile contrapposizione fra il solido perbenismo dell'uomo e il disordine affettivo di Alexa.

VENT'ANNI DOPO

Affiancati ad un tavolone per un'ora e mezza, visibilmente a disagio nel luogo troppo vasto, in un cesellatissimo francese rodato in 250 repliche al parigino *Petit Marigny*, i due attori hanno letto-interpretato lo sterminato epistolario. La regia di Lars Schmidt è apparsa inesistente, se si eccettuano talune finezze da radioteatro e l'uso delle luci. Cremer era prodigiosamente bravo, vero nel supremo artificio della sua passione mentale.

E il teatro italiano, a Spoleto? L'avarco cartellone di Prosa ha offerto *Ce n'est qu'un debut* di Umberto Marino, regia di Massimo Navone, nel cast una *brochette* di giovani, ma già affermati protagonisti del nuovo cinema e del nuovo teatro. Lo spettacolo in una specie di cripta, denominata *Teatrino delle Sei*. Si è così rispettata la norma (assurda) che vuole l'autore italiano contemporaneo rappresentato in una sorta di semilandestinità, per il gaudio di pochi intimi: discriminazione tanto più irritante in quanto, primo, la *pièce* di Marino (cui si devono successi cineteatrali come *Lo stazione o Italia-Germania 4-3*) aveva vinto il Premio Riccione e meritava attenzione; secondo, l'allestimento ha rivelato sagacia registica e uno straordinario spirito di *equipe* nei bravi interpreti e, lo stesso gior-

Luci e ombre di un compleanno

«L'inventore del Festival ha festeggiato i suoi felici e fervidi 80 anni tra torte giganti e mongolfiere che si alzavano in cielo. Ma soprattutto, così è sembrato, nella riconoscenza di molti, anche degli spoletini, per una volta. Meno opportuni sono stati alcuni artisti, in buona parte inventati da lui, che hanno scelto proprio questi giorni per iniziare quella che ha tutta l'aria di essere una spartizione d'eredità. Che tuttavia sembra se non altro intempestiva, oltre che di pessimo gusto.

«Che non sia anche questo un effetto dell'autentico bagno di quattrini piovuto sul festival? Lontani i tempi in cui Menotti riusciva a scherzare sui debiti: il budget di quest'anno supera gli otto miliardi, divora i finanziamenti di altre ricche rassegne, come quelle di Ravenna, Pesaro, Pompei e Taormina. I signori sponsor considerano ormai un dovere essere presenti qui, come del resto tutta la mondanità, sbarcalata o elegantissima».

SANDRO CAPPELLETTO - *La Stampa*

LA PROSA CENERENTOLA AL FESTIVAL DI SPOLETO

BERTOLT BRECHT IN MUSICAL SESSANTOTTINI E AMANTI

La rassegna di Menotti, sempre più orientata verso la musica e controllata dagli sponsor, ha presentato l'Opera da tre soldi del Teatro di Colonia abbigliata da operetta, l'attrazione mondana Love letters con la Aimée e Cremer, Ce n'est qu'un debut di Marino su un piccolo palcoscenico e il vecchio Jules Renard affidato alla Villoresi e a Popolizio.

UGO RONFANI

L'Opera da tre soldi, che il Teatro di Colonia ha presentato in tedesco, regista Günter Kramer, ha aperto la Prosa al 34° Spoleto Festival. Strano allestimento che deve avere fatto fremere Brecht nella tomba. A 63 anni dall'ormai mitico esordio e a 45 dal famoso allestimento di Strehler, la *Dreigroschenoper* di Brecht e Weill è stata infatti svuotata della sua carica sovversiva e, sponsorizzata da un'industria automobilistica tedesca, applaudita da un *Tout Spoleto* mondano cui s'erano uniti politici della capitale e il presidente della Germania unificata, è diventata una sorta di *musical* per anime belle e soddisfatte. Pensate, per darvi un'idea di quel ch'è accaduto nella sconosciuta chiesa di San Nicolò, che la famosa scena di Mackie Messer al bordello è diventata una versione *canaille* di *Danzando sotto la pioggia*, con scrosci d'acqua e ombrelli.

Le avanguardie, si sa, muoiono fra gli sbadigli dei pubblici colti e non sarò io, che non ho mai creduto alle crociate ideologiche, a scandalizzarmi per questo «recupero» di Brecht, del resto consono alla temperie culturale dell'Occidente. Ma mi è parso che questi tedeschi di Colonia — forse perché stufo della retorica brechtiana del *Berliner Ensemble* — siano andati giù di grosso.

Veniamo al fatto (o «al fattaccio»). Questo Brecht da caduta del Muro — o da Museo Grévin — poggiava su alcune solide idee registiche di Kramer, di cui avevo già ammirato, a Spoleto, l'allestimento operistico di *Jenufa*. Funzionava egregiamente, ad esempio, l'enorme scalinata di 65 gradini (scenografo Andreas Reinhardt) dove guardie e ladri, mendicanti e affaristi, prostitute e malviventi andavano su e giù per le due ore della rappresentazione, come su un *taboggan* del potere. E funzionavano, nonostante qualche abuso, le scene *au relenti* delle cariche della polizia che, quanto ad abbigliamento, stava fra il *policeman* inglese (Brecht, com'è arcinoto, trasse la *Dreigroschenoper* dal testo settecentesco di John Gay, e lo ambientò nella Londra primo Novecento), lo sbirro asburgico e la milizia nazista. Quasi mai eccessive, le citazioni (dalla *Corazzata Potemkin*, dalla matita satirica di Grotz, dall'arsenale del teatro espressionista), rendevano in stile *cold* l'atmosfera della Germania di Weimar.

Aggiungo che, su e giù per le erte scale, gli attori e le comparse svilupparono un buon lavoro di *équipe*. Ma qui si sono arrestati, a mio parere, i pregi di quest'*Opera da tre soldi* abbigliata da operetta. Ed il più grave è proprio che, avendo voluto puntare non più sul testo epico-didattico di Brecht ma sui 22 splendidi, intramontabili *songs* di Kurt Weill per estrarre l'anima musicale della *Dreigroschenoper*, i giovani esecutori della Spoleto Festi-



val Orchestra (diretti alla prima da Spiros Argiris e poi da Johannes Stert) sono risultati del tutto impari all'impresa. Essi hanno annegato in una melassa vagamente pucciniana i ritmi jazz, gli echi marziali e i ballabili della partitura di Weill. E gli attori, alcuni bravi in verità, spesso fraseggiavano in prosa anziché cantare, forse perché sprovvisti di una rete di protezione orchestrale. Era di robusta tessitura vocale, e di forte rilievo espressionistico il Peachum calvo e ribaldo di Jurgen Holtz, ma il Mackie Messer di Martin Reinke aveva timbri di voce, e irresolutezze gestuali, inversamente proporzionali al fisico di ariana canaglia. Traute Hoess era una Jenny delle Spelonche ragguardevole, malinconica come Lili Marlen nel cantare i suoi *couplets* che per noi, però, hanno *à jamais* la voce di Lotte Lenya e di Milva. Therese Durrenberger era una Polly aggraziata, ma con poca grinta; Grete Wurm suppliva col mestiere ai limitati mezzi vocali e — tranne Angelika Mann, che era una gustosa Lucy in pose hitlerjugend e Frank Albrecht, che tratteggiava un impressionante men-

dicante Filch — il resto della compagnia non ha superato decorosi livelli. Concludendo: un fatto di costume, un epicedio per le avanguardie rivoluzionarie, questa *Opera da tre soldi*, sì; un grande evento teatrale no.

UN UOMO, UNA DONNA

Come classificare il secondo evento teatrale — o presentato come tale — del Festival spoletino: *Love letters*, proposto al Nuovo, in un teatro decisamente troppo grande per una *pièce* intimista che andava recitata a mezzitoni; tanto che i due interpreti sono stati ad un pelo — pare — dal fare le valigie, inquieti per la sordità del luogo?

Non dev'essere parso vero a Menotti, col suo gusto *americano*, di portare a Spoleto un *trio* della *jet society* internazionale e precisamente Anouk Aimée, felliniana creatura facente parte della *legende dorée* della *Dolce vita*; Bruno Cremer, eterno secondo dopo i Delon e i Belmondo ma con immagine consolidata sui videoschermi grazie a *La Pio-*

«SOFOCLE DI MASSA» DI BRANCIAROLI AL MEETING

LA LITURGIA COLLETTIVA DELL'ANTIGONE A RIMINI

Con il regista-attore una fervida Elisabetta Pozzi - Una gigantesca Tebe in rovina nella scenografia di Margherita Palli e le musiche dei Pink Floyd.

FABIO BATTISTINI



Antigone ritornata e il vecchio immigrato, tra gente di palazzo e nuovi distintivi era l'insegna del Meeting 1991, che assegnava quest'anno un ruolo decisivo alla mitica figura greca. *Antigone*, dopo Miguel Manara e *Assassinio nella cattedrale* era il terzo appuntamento di «quell'evento collettivo che il Meeting ha ormai colaudato e che si pone come momento unico in Europa», dice con una punta di orgoglio Franco Branciaroli, che di questo evento è il principale fautore.

Branciaroli si è inventato nel nome del teatro questo raduno «religioso» che può ricordare per l'affluenza del pubblico i grandi spettacoli greci al calar del sole, e di anno in anno puntualmente rilegge insieme con il pubblico un grande testo. «Non è questa la

funzione prima del Teatro? Miguel Manara di Milosz era una processione che si snodava in sei quadri per alcuni luoghi deputati della città; la predica dell'arcivescovo Tommaso Becket (*Assassinio nella cattedrale* di Eliot) si svolgeva su grandi impalcature montate sulla spiaggia. E questa *Antigone* di Sofocle propone su uno spiazzo deserto, ai limiti della vecchia città a ridosso del cimitero, una meditazione su un mondo di morti: intorno le luci della città, auto e motori e i rombi degli aerei che s'alzano dal vicino aeroporto».

Le mura dissepolte di Tebe dalle sette porte circoscrivono l'area dove convergono le ventimila persone accorse allo spettacolo; qua e là qualche archeologo inglese (i costumi sono datati anni Trenta) frammisto ad operai

addetti agli scavi. Al centro si fronteggiano i resti dell'Acropoli e quelli del Palazzo di Creonte; Antigone, Ismene, Tiresia, Emone, la madre Euridice sono segnalati da teste gigantesche che ricordano quelle dell'isola di Pasqua.

Comincia così l'*Antigone* di Branciaroli (la traduzione è quella di Ezio Savino, edita da Garzanti), con questa connotazione funebre esalata dalla terra che cinquecento camion hanno rovesciato da un vicino cantiere, fra lontani cipressi che sveltano al di là del muro del cimitero e danno uno strano senso di credibilità a questi reperti sfarinati dal tempo, sostenuti da tralici di ferro (la scenografia è di Margherita Palli).

Prodotta dal Teatro degli Incamminati, la tragedia di Sofocle racconta di Antigone, fi-

no, avrebbe debuttato al Nuovo, in un ben più vasto spazio, *Love letters* di Gurney, che avrebbe avuto viceversa bisogno di un luogo più intimo.

Ce n'est qu'un debut, continuons le combat era uno slogan — ricordate? — che, coniato nei giorni caldi del Maggio francese, era stato adottato dai sessantottini nostrani e li aveva portati, sulle ali dell'utopia rivoluzionaria, verso la caligine degli anni di piombo, il riflusso, le malinconie del «dopo». Di questa materia — che impasta le speranze e le delusioni di una generazione — è fatta la *pièce* di Marino: che non è tuttavia — e mi sembra pregio non piccolo — un testo politico o, peggio, ideologico, ma si propone come teatro della memoria e della nostalgia, sul filo di una affettuosa partecipazione alle passioni e alle «eresie» dei giovani eroi del situazionismo sessantottino, e niente più. Tanto che Marino, per meglio smarcarsi dal fuliginoso «teatro delle idee», ricorre, nel giocare col tempo come il gatto col topo, ad espedienti della scena *boulevardière*, Salacrou ma anche Coward.

Nella linda mansardina disegnata da Maria Alessandra Giuri (mentre Antonio Di Pofi ha scritto le gustose musiche, che trapassano da Dylan ai Beatles al rock), s'incontrano vent'anni dopo, lieta mente sorpresi e un po' smarriti, Lucia, oggi signora benestante che ha chiuso con una carriera di attrice fiorita ai tempi del '68, e Giovanni, ex ideologo «alla Gramsci» (a cominciare dalla montatura degli occhiali) diventato un avvocato bene avviato. Lucia, proprietaria della mansarda, aspetta due studenti di provincia, Gianni e Marcello, che vogliono affittarla; e che arrivano con i loro dischi, i loro libri (Steinbeck dopo Marx) e i loro sogni di cambiare il mondo. S'innesta in un movimento circolare, l'avete capito, il processo di identificazione fra gli inquilini dell'ex covo di giovani estremisti ch'era la mansarda e i nuovi venuti; Giovanni «ridiventa» Gianni e Lucia Lucy, che irrompe dalle barriere del tempo insieme agli altri eroi di questa tenera, movimentata e alla fine amarognola versione Novanta di *Addio giovinezza*. E tutto riemerge, la passione per il Che e per la batteria, le veglie eroiche del volantinaggio per Mao, le assemblee in università e gli scontri con la polizia, i sacchi a pelo di una incipiente clandestinità, le rivalità politiche e gli amori, i conflitti fra riformisti ed estremisti, tra figli di papà e figli di operai, il salto dei «puri» nell'eversione, il tempo degli attentati e della galera.

La regia di Navone era giusta e vibrante, gli interpreti hanno recitato sul filo di un minimalismo esistenziale badando a colorare con misura i personaggi e a non cadere nei clichés. Alla solare saggezza della Lucia di Fiorenza Marchegiani corrispondeva l'irrequietezza luminosa della Lucy di Margherita Buy. Fabrizio Benivoglio è un Giovanni che specchiava il suo disincanto negli «astratti furori» del Gianni di Roberto De Francesco; Giuseppe Cederna era l'esitante, tenero Marcello; Sergio Rubini dava ottimo rilievo al giovane proletario-terrorista Claudio.

ADULTERI MANCATI

Diciamo ancora de *Il piacere di dirsi addio e il pane di casa*, due atti unici di Jules Renard, scritti fra il 1897 e il 1898, rappresentati per una sessantina d'anni un po' dappertutto nel mondo e ripresi alla Sala Frau di Spoleto.

Si sarebbe trattato, tutto sommato di una riesumazione per palati fini, ma abbastanza superflua, soprattutto nel clima svagato di un festival, senza il fervore interpretativo di due giovani attori, Pamela Villoresi e Massimo Popolizio, accordatissimi nel rappresentare due coppie scordate. Il merito di questa altrimenti contestabile riproposta realizzata con poveri elementi scenici (perché alla Prosa Menotti, ormai, riserva il ruolo di Cenerentola) era tutto dei due interpreti, e del regista Marco Sciaccaluga accessoriamente, perché ha mostrato di avere orecchio per la *petite musique* di Renard.

A PALAZZOLO ACREIDE

In jeans per recitare antico

GAETANO CAPONETTO

Quella figura di giovane in jeans, ma nel nobile drappaggio di un antico abito greco, con il quale l'Istituto nazionale del Dramma antico ha voluto caratterizzare il manifesto dedicato al primo Festival internazionale del Teatro classico dei giovani, coglie nel suo segno grafico lo spirito di una manifestazione che istituzionalizza, con ritmo biennale, la tradizionale attenzione dell'Inda al mondo della scuola: visto non solo come fucina di futuri spettatori per i grandi riti collettivi delle rappresentazioni classiche ma anche come laboratorio di ricerche teatrali.

Grande momento di *paideia*, nel senso greco di educazione e di cultura, un nesso di cui si alimenta appunto la lunga tradizione dell'Inda, questo Festival ha offerto coi suoi 24 gruppi partecipanti alcuni spettacoli di grande prestigio scenico.

Un dato interessante è costituito dalla frequente scelta di commedie greche e latine, non solo con un ulteriore contributo a una capillare penetrazione della spettacolarità antica, ma anche con l'utile effetto di dissipare ogni infondato ma diffuso sospetto di tetraggine della civiltà antica, quando la si fissa nei tratti nobili ma arcigni dell'esperienza esclusivamente tragica.

Quattro edizioni delle *Nuvole* di Aristofane, tra cui spicca per rigore e fantasia l'edizione del *Theatergruppe Dionysos* del Gimnasium tedesco di Pforzheim; due *Anfitrioni* plautini con altre quattro commedie dello scrittore latino; e poi ancora altri testi aristofaneschi si sono uniti a teatralizzazioni di testi *naturaliter* scenici come i *Mimiambi* di Eronda e l'idillio-mimo teocriteo *Le Siracusane*.

Proprio nell'affrontare il comico antico, con la sua straripante energia del riso ma anche con la alta formalizzazione (e sacralizzazione) del riso, si è rivelata la maturità della maggior parte dei gruppi partecipanti, e proprio per questo desta irritazione qualche brutta scivolata verso la goffaggine: passi l'utilizzazione troppo corriva dei moduli televisivi nello *Pseudolus* presentato dal Liceo classico di Monreale, ma i *Mimiambi* del Liceo classico di Gela mancavano, pur nell'apprezzabile carica interpretativa, di quella disciplina delle proprie energie espressive che dovrebbe essere il primo sforzo e il più formativo risultato di chi si confronta con il riso del teatro antico.

Pertanto, va ascritto a lode del pubblico, straripante, attento, partecipe, l'aver bocciato, anche sonoramente dissentendo e fischiando, l'*Anfitrione* presentato da un'Associazione liberi studenti (con il sottotitolo *Anfitrione becco e Giove scapricciatello*) in cui la «tragi-commedia» plautina era degradata al di sotto della farsa più sciocca (e la farsa, si sa, è genere nobilissimo e difficilissimo come tutte le «pratiche basse» della scena). Senza criteri arcinamente selettivi, un filtro nelle scelte si impone però per la seconda edizione.

La grande voce tragica ha avuto la sua eco più suggestiva e pervadente con le *Troiane* di Euripide del Liceo classico di Santa Severina, non solo per l'altezza della realizzazione scenica ma per l'energia psichica che ha saputo trasmettere agli spettatori portandoli sino alla commozione.

Positivo il bilancio di una manifestazione che deve continuare e crescere: sui coturni di Melpomene e sui più quotidiani calzari di Talia: purché non siano ciabatte, nemmeno quelle deliziose di Paolo Poli. A Palazzolo, come in ogni teatro antico, c'è l'aura del «sacro», anche quando risuonano il riso e l'osceno. □

Le Plaisir de rompre è una piccola, ironica tragedia che oppone, per una cerimonia degli addii, due ex-amanti che stanno per convolare a ragionevoli, se non giuste, nozze. Lui, più giovane e di modeste origini, sta per impalmare un'ereditiera e lei, più matura, sta per accasarsi con un ammiratore facoltoso. Come scrisse alla prima parigina un critico raffinato, Catulle Mendès, «i ricordi evocati, le frasi d'amore rilette un'ultima volta, i sorrisi e le mani che si cercano non sono altro, ormai, che orribili menzogne»: i resti della passione bruciano con le lettere nel bracciere della dama; il loro fingere di soffrire è un far soffrire l'altro, l'approdo è l'indifferenza e il distacco.

Le Pain de menage mette a confronto, in un dopocena d'estate in campagna con tanto di luna e champagne, un marito ed una moglie spaiati che giocano ad ipotizzare, sempre più ebbri di parole, un adulterio mentre i rispettivi consorti dormono nelle altre stanze di una villa delle vacanze. L'orgia verbale aumenta «fino alle soglie del peccato», ma quando entrambi sembrano decisi a concedersi un «congedo matrimoniale», il fuoco di paglia si spegne, subentra la *sagesse* piccolo-borghese e gli

adulteri mancati tornano alle «gabbie dorate» delle loro «beatitudini coniugali».

Tenendosi a distanza con il *vous* del disincanto e della rispettabilità (la traduzione era di Luca Lamberti), la Villoresi e il Popolizio ci hanno dato — dicevo — due grandi interpretazioni. Anzi quattro, perché hanno saputo — nei due atti unici raggruppati col titolo *Dittico coniugale* — variare, con i personaggi, i loro registri. Intensa e luminosa nel *Piacere di dirsi addio*, attenta ai mezzitoni nel dosare malinconia e aggressività, la Villoresi ha poi colorito con vocalizzi mondani le irrequietezze dell'adultera mancata in *Il pane di casa*; e questo senza eccessi divistici, con una davvero mirabile sobrietà espressiva. Irruente e un po' cinico nel primo atto unico, poi ironico e brillante nel ruolo del seduttore per gioco, il Popolizio ha opposto agli intimismi interpretativi della partner coloriture espressionistiche e frantumazioni «ronconiane». □

A pag. 21, una scena d'insieme di «Ce n'è qu'en debut» di Marino. A pag. 22, la scalinata ideata da Andreas Reinhardt per «L'opera da tre soldi» di Brecht.

UN CONFRONTO VIVACE FRA LE AVANGUARDIE

VASSILIEV, SALMON E THOMAS AL LABORATORIO DI VOLTERRA

La rassegna curata da Roberto Bacci ha puntato anche sull'Off italiano e sulla drammaturgia nascosta che nasce negli stabilimenti carcerari.

RENZIA D'INCÀ

Con la riconferma di Roberto Bacci alla direzione artistica di Volterra Teatro la città etrusca si è proposta, nella miriade dei festival toscani, come appuntamento da non mancare. L'edizione '91 denominata *Laboratorio pan-europeo di cultura teatrale*, ha visto la presentazione di undici prime assolute. Thierry Salmon ha proposto, nei luoghi dell'ex Ospedale psichiatrico, un adattamento da *I demoni* di Dostoevskij di Renata Molinari, prodotto dalla *Drama Teatri* di Modena, un lavoro di intensa drammaticità espressiva. Il prestigioso Teatro scuola d'Arte drammatica di Mosca diretto da Anatolij Vassiliev ha presentato il risultato di un laboratorio tenuto dal regista a Volterra con attori russi e italiani su testi di Cechov, Shakespeare, Pirandello. *Ia-Ciaika*, questo il titolo del progetto speciale, era il risultato di uno studio compiuto dai giovani attori secondo la metodologia che lo stesso Vassiliev ha spiegato ai presenti in sala: «Il teatro è molto cambiato. Oggi è suddiviso fra coloro che mettono in scena da una parte, e gli attori dall'altra. Non c'è più unione creativa. Io voglio invece occuparmi di una metodologia che permetterà all'attore di essere anche autore del proprio ruolo». Tutto ciò ha permesso di allestire questo saggio in cui ogni scena e ogni ruolo era stato creato dagli attori stessi, russi e italiani, con sapiente ironia e gusto del paradosso. Gerald Thomas, regista anglo-brasiliano che ha lavorato al Teatro La Mama di New York, ha messo poi in scena il lavoro *The said eyes of Karlheinz Ohl* (*I cosiddetti occhi di Karlheinz Ohl*), prodotto dal Centro di Sperimentazione di Pontedera. Atmosfere surreali, scene convulse dominate da plastica dinamicità, fraseggio e azione nervosi, il lavoro di Thomas è risultato appassionante per la tensione e la compattezza del tessuto narrativo. Esperienza particolare quella compiuta da Armando Punzo e il suo gruppo Carte Blanche di Volterra, che anche quest'anno ha realizzato uno spettacolo coi detenuti del locale carcere di massima sicurezza. Presente il direttore degli Istituti di prevenzione e pena Nicolò Amato, alcuni detenuti hanno allestito *O journo 'e San Michele* di Elio Porta, con pregevole sforzo e buoni risultati. C'erano poi *La vera storia di Francia*, in prima nazionale, dei Royal de Luxe; *Romeo e Giulietta* di Settimo Voltaire per la regia di Gabriele Vacis; *Terra Mobile*, gruppo di Leningrado diretto da Vadim Mikheenko, che presentava *Private Life*; il *Progetto Pasolini* di Antonio Neiwiller. E, ancora, François Kahn, regista e attore francese, ha diretto *Era-no 25 uomini* di Marcos Plinio, interpretato da uno dei più importanti attori brasiliani, Carlos Augusto Carvalho; il giovane Gruppo Immagini con *Vietato arrampicarsi sugli alberi*, tratto da *Il barone rampante* di Calvino; *In Tauride* di Billi e Marconcini; Livio Milanese con *Questa Winnie*, tratto da Beckett.

Si sono svolti inoltre giornate di studio intorno alla cultura teatrale, una conferenza di Jerzy Grotowski e un incontro con Anatolij Vassiliev. □



DA PAISIELLO AI CONTEMPORANEI

Montepulciano: Henze è tornato al suo *Cantiere*

FRANCESCA GENTILE

Il sogno, il progetto di Hans Werner Henze, compositore e musicista di fama, direttore artistico del *Cantiere Internazionale d'Arte* di Montepulciano, è (parole sue) di «creare più arte e svegliare i talenti», connotando Montepulciano come una cittadella dell'espressione artistica globale. «Il lavoro didattico è lo spirito del Cantiere — spiega Henze, che fu ideatore nel '76 di questa manifestazione, passata poi tra l'80 e l'89 in altre mani, e che ha visto quest'anno la sua quindicesima edizione —. Uno spirito che attinga le sue forze creative in loco; non ci interessa ospitare dei gruppi, quanto piuttosto creare delle collaborazioni con città gemellate idealmente con Montepulciano. Il Comune sta facendo un grosso sforzo per portare avanti il Cantiere e per sviluppare l'Istituto Comunale di Musica e, nonostante il calo dell'apporto finanziario da parte dello Stato, i risultati

non mancano. I ragazzi dell'Istituto (451 studenti in una città di 14mila abitanti) stanno dando ottime prove, le professioni artistiche si sono allargate; sto inoltre pensando di incrementare la nuova drammaturgia, e, naturalmente, la musica che dà il carattere al Cantiere».

Dunque, la musica prima di tutto. Molta attenzione verso quella contemporanea, senza trascurare la classica. Di rilievo, per esempio, il concerto inaugurale siglato dall'esecuzione della *Selva morale e spirituale* di Monteverdi ad opera di strumentisti del luogo. Da segnalare la presenza di una nuova orchestra sinfonica, la Giovane Sinfonica Berline-

Nella foto: un momento corale di «Nina, ossia la pazza per amore» di Paisiello, al Teatro Poliziano di Montepulciano.

glia di Edipo, che contro il divieto del tiranno Creonte tenta di seppellire il fratello Polinice il quale, schieratosi a fianco degli invasori argolici, aveva tradito la sua gente e ucciso il fratello Eteocle. Il gesto di Antigone, al di là del dovere pietoso di dare sepoltura alla salma, simboleggia la ribellione al potere. E la catena di morti che scioglie porta alla rottura di un mondo decrepito e al suo precipitare nel caos: con le parole che concludono la tragedia il plastico sospeso della città, alla settima porta (non quella micenea, né ionica o corinzia, ma l'attuale ancora semi costruita fra blocchi e lastre di marmo gigantesche) precipita ruotando su se stesso e si annulla nella forma convessa di una grande conchiglia fossile.

Branciaroli ha visto Antigone non più come donna di pietà, ma come colei che difende il mondo degli dei e favorisce la confusione contro chi sostiene il valore delle leggi scritte. In questo scontro titanico Creonte e Antigone si fronteggiano fino alla metà dell'opera, poi perdono i contatti con tutti e restano soli nei due monologhi coi morti. È qui, con la percezione dell'io, che i personaggi si riscattano. Solo, nel campo dei morti, Creonte dice le ultime parole sul figlio e il coro conclude: «Fondamento primo della felicità è la ragione; poi non mancare di rispetto nelle cose che riguardano gli dei. I superbi discorsi degli arroganti ripagati dai duri colpi della sorte insegnano a essere ragionevoli nella vecchiaia». Il dialogo fra le grandi teste abitate dei personaggi si svolge sulla marea indistinta del coro (gli spettatori) fra i quali appena sopraelevato è il Corifeo. Apparecchiature elettroniche sofisticate e la musica dei Pink Floyd concorrono all'interessante operazione non aiutata dalla traduzione del grecista Savino, che si è mostrata difficilmente fruibile: l'hanno resa chiara e comprensibile soltanto Franco Branciaroli (moderno, aspro e dolente Creonte sempre attento alla sintassi sofoclea e misurato nel gesto), Elisabetta Pozzi (intransigente, intensa e dura Antigone), Antonio Pierfederici (autorevole e commovente Tiresia) e, a tratti, Daniela Margherita (Ismene) e Paolo Bessegato (Corifeo). Con loro erano Luca Zingaretti (abbastanza efficace nel duplice ruolo della Guardia e del Messaggero), Valerio Binasco (Emone) e Laura Martelli (Euridice).

Al Meeting il Teatro è tornato ad essere ritmo, il testo di Sofocle dibattito di idee che le grandi statue hanno come pietrificato; sotto, quella vecchia luna che unificava nella sua chiara luce la musica dei Pink Floyd con le voci delle discoteche disseminate attorno alla città di Fellini e gli attori, necessariamente costretti a lottare con quei versi e a dimenticare, sia pure per una sera, le camminate per il palcoscenico, o i gesti inconsulti. Erano protagonisti la voce e l'anima dell'attore, chiamato alla sua funzione prima, quella di parlare agli uomini con le parole del poeta, «per non farle morire».

Il costo? Poco. Novecento milioni «chiavi in mano», ci ha assicurato Branciaroli. Molto volontariato, certo, ma il teatro ha sempre vissuto di questo, forse anche per controbalanciare gli sperperi che si fanno in suo nome. □

A pag. 24, Franco Branciaroli alle prove di «Antigone» di Sofocle al Meeting di Rimini. In questa pagina, Raffaella Azim nella «Didone abbandonata» di Pietro Metastasio.

L'OPERAZIONE DIDONE DI GARELLA

Metastasio e il recitar cantando una sera d'estate al Vittoriale



Didone, regina di Cartagine: «Spenta è la face / spezzata la catena». Enea fuggiasco da Troia: «Con nuovo alloro il crine / io torno a circondar». Iarba, re dei Mori, a Didone «L'offese io ti perdono / e mia sposa ti guido / al letto e al trono...». Questi versi naturalmente cantabili, che un orecchio esercitato attribuisce al Metastasio, son risuonati in una sera di luglio nel teatro di pietra del Vittoriale, di fronte al lago cinto di cipressi: e tant'era l'onda musicale da essi sprigionata che Gabriele D'Annunzio, vate e padrone dei luoghi, dev'essere stato felice nella sua tomba. Su una vasta pedana di legno inclinata fra il lago e le gradinate, in un fantasmatico tripudio di farfalle notturne abbacinata dai riflettori, di Metastasio si è rappresentata *Didone abbandonata* (1724), con la regia di Nanni Garella, sei attori per l'occasione anche cantanti (Raffaella Azim, Franco Branciaroli, Paolo Bessegato, Elsa Bossi, Gaetano Aronica, Silvano Melia) e quindici orchestrali al clavicembalo, agli strumenti a corda e ai fiati, chiamati ad eseguire temi del 1742 di Johan Adolf Hasse elaborati da Giancarlo Facchinetti. I costumi sul nero e sul grigio, di un barbarico settecentesco, erano di Antonio Fiorentino, anche progettista della lineare scenografia su cui scivolavano le pedane degli orchestrali; le luci che facevano danzare a sciami le falene erano di Gigi Saccomandi.

L'operazione *Didone*, inusuale e perfino sconcertante, aveva precise connotazioni culturali, tanto che la proposta (elaborata dal gruppo Fabula nel quale figura Renato Borsoni) ha meritato di essere inclusa fra i progetti speciali finanziati dal ministero dello Spettacolo. Si trattava di riproporre questo «dramma per musica» che il Metastasio avrebbe voluto recitato, ma i cui contenuti epico-arcadici hanno ispirato ben 70 musicisti da Scarlatti ad Händel, da Porpora a Paisiello, da Mercadante al tedesco Hasse, per definire storicamente e criticamente i punti d'incontro e/o scontro fra poesia e musica. E se già l'opera in sé era singolare, con i suoi eroi mitici ritrovati sul terreno di mutevoli passioni pre-melodrammatiche, il gioco continuo fra testo e partitura, che ha indotto gli attori ad una sorta di reificazione dei personaggi anche tecnica (con l'intreccio fra parola parlata e canto sbocciato dalla metrica), ha finito per cogliere dal vivo le origini dell'opera lirica. L'esecuzione della *Didone* (ma il progetto di Garella, elaboratore di moduli classici fin dai tempi in cui lavorava al Ctb, comprenderà anche il *Saul* dell'Alfieri, l'*Adelchi* del Manzoni e *La figlia di Jorio* di D'Annunzio) ha imposto agli attori un arduo approccio metodologico. Hanno appreso il solfeggio e il canto dei recitativi e delle arie; poi hanno «abbassato» i livelli del canto per ritrovare in parte la scansioni sillabica del parlato. Sulla tradizione del *recitar cantando*, in quell'area espressiva così tipicamente italiana in cui la poesia non è ancora musica e la musica non è più poesia, è nota la visione critica del De Sanctis il quale, parlando dell'Italia post-tridentina, registrava che «la letteratura moriva e nasceva la musica»; e definiva questa mutazione, di cui il Metastasio fu appunto esponente massimo, «un perversimento del carattere nazionale». Perversimento o no, queste radici erano così profonde da toccare ancora la sensibilità del pubblico d'oggi, che è stato al gioco, direi per naturale disposizione: come se la favola eroicopastorale del Metastasio (col suo sovrapporre la *tragedia* dell'età dell'oro dell'eroismo, l'*idillio* già gorgogliante di arie di melodramma e perfino i presentimenti del futuro dramma psicologico-borghese) fosse l'antenata della *telenovela*, una esibizione innocente di passioni addolcita dalla coscienza della leggerezza della commedia umana. Applausi «contemporanei», dunque, ad ogni «tirata» di questa *story* che vede Didone innamorata alla follia (come del resto la sorella Selene) del prode Enea, già pronto però a salpare verso nuovi destini, e concupita dal re dei Mori travestito in messaggero di se stesso, e rivale di spada dell'eroe troiano; con contorno di tradimenti, fino al feroce suicidio della regina di Cartagine. Garella è partito, con Metastasio, dal libro IV dell'Eneide per toccare altre sponde: il Tasso, Racine e l'Ariosto comico-avventuroso. Ha lavorato sull'orchestrazione vocale, riducendo all'essenziale la gestualità. Chiederete: come se la sono cavata gli attori? Al meglio, tenuto conto che dovevano praticamente inventarsi una tecnica canora. Chi era naturalmente portato era Branciaroli, che abbiamo scoperto baldo cantante, abile a zavorrare le uscite musicali con un parlato di robuste coloriture drammatiche, ma distanziate con ironia: come se il suo Enea fosse un po' l'Orlando Furioso. Raffaella Azim è stata una Didone di generosi, fiammeggianti impeti nel gran finale recitato, ma nel canto appiattiva i temi per limitatezza di mezzi musicali. Paolo Bessegato è stato il Moro Iarba con dignitose mollezze, più che con collere ferine, e passava bene dalla parola al canto. Dolce, musicalmente fragile, la Selene di Elsa Bossi; di melodrammatica doppiezza l'Araspe di Gaetano Aronica e orrificato dal fato, come da testo, l'Osmida di Silvano Melia. L'orchestra ha suonato, giustamente, nelle sfere di una arcadica, gentile impassibilità. Ugo Ronfani



la gradinata di Villa Letizia un'azione teatrale priva di pretese, ma ricca di entusiasmo, introdotta da un narratore compunto e severo, contraddetto di volta in volta dallo stesso Salieri, reso da Aldo Giuffrè nella malinconia di un artista consapevole e invidioso della grandezza del suo rivale, o dalla moglie Costanza, che Jessica Giuffrè restituisce nella fiorente sensualità di una bellezza mediterranea. E infine dallo stesso Mozart, impersonato da Leonardo Ferrantini con freschezza ariosa di vitalissima malizia. Mentre Antonella Stefanucci, un'insolita spettatrice dall'aria un po' svampita, ben presto entra nel gioco con la versatilità di una inarrestabile *verve*. E intanto la musica di Mozart e quella stessa di Salieri conducono lo spettatore verso un autentico tripudio finale che vede gli attori trasformarsi con pochi fronzoli nei personaggi del *Don Giovanni*, del *Flauto magico*, delle *Nozze di Figaro* e misurarsi con le voci registrate dei più prestigiosi interpreti, riuscendo a superare brillantemente l'insidiosa falsità del *play back*.

TURCHERIE E RISATE

Infine l'atteso *Borghese gentiluomo*, reintegrato nella completezza delle sue parti danzate sulla scenografia funzionalmente spoglia di Bruno Buonincontri, quasi naturalmente incastonata nell'elegante abbraccio della Villa Campolieto di Ercolano. Al ricco Signor Jourdain, invasato dal desiderio di conquistare un titolo nobiliare, Flavio Bucci presta toni forse un po' troppo concitati, invadendo peraltro il palcoscenico col vitalissimo entusiasmo e la stolidità di un uomo che si fa allegramente raggirare per imparare tutto quanto occorre a un perfetto gentiluomo. Mentre Micaela Pignatelli, spalleggiata da una serva petulante e sfacciata, gli oppone l'indignato buon senso di una moglie che vede la casa invasa da un'accolta fatua e scroccona. Dal canto suo, il Coviello di Gianfelice Imparato accorda con godibile contrappunto i suoi lamenti alla disperazione dell'innamorato Dorante, che Luigi Mezzanotte interpreta con sciolta semplicità. La regia di Armando Pugliese si muove con misura nel rischioso equilibrio di effetti un po' scontati, mentre gli interpreti, tutti aderenti alle rispettive parti, contribuiscono con affiatamento a disegnare l'affettata ipocrisia di una classe altezzosa e piena di sé. Ma proprio con la parte danzata, sostenuta dalle musiche di Antonio Sinagra, lo spettacolo sembra precipitare in un rutilare incontrollato di incensi, scimitarre e bajadere, che vedono Jourdain, inebetito dalla gioia di diventare Mammausci, cadere a bocca aperta nella rete tesa da Coviello per risolvere con una falsa nobiltà l'amore di Dorante e Lucilla. Mentre la scena indugia in un vorticare confuso di grottesche turcherie che sollecitano la facilità della risata, disperdendo tuttavia, a nostro avviso, l'impetosa incisività della satira. □

A pag. 27, Flavio Bucci nel «Borghese gentiluomo» di Molière. In questa pagina, dall'alto in basso e da sinistra a destra, Nino D'Agata, Antonella Stefanucci e Aldo Giuffrè in «Addio Amadeus, benvenuto Mozart»; Virginio Gazzolo in «Doppio gioco».



a gettare sul tavolo da gioco la sua stessa moglie e che al *Don Giovanni*, di cui l'altro ha compreso la grandezza, si è accostato con l'incuranza di una impotente superficialità. Virginio Gazzolo infonde al suo Casanova sfumature di estenuato cinismo e di accorata malinconia, di cui il vigoroso Da Ponte di Luigi Diberti è come un negativo avido e ambiguo. Mentre nel doppio gioco, quello dell'interminabile partita a carte giocata dietro un velario e quello più crudele che si svolge fra i due protagonisti, la Maton di Ursula Von Baechler introduce la solitudine dolente di una condizione servile che si porge all'effimero calore di un momento. Ancora Mozart, questa volta chiamato pre-

potentemente in scena, nello spettacolo di Aldo Giuffrè e Tony Stefanucci, che è un commosso omaggio alla grandezza del salisburghese e al tempo stesso un *excursus* gioioso e sdrammatizzante su una vicenda umana la cui verità, sepolta coi suoi protagonisti, è ormai irrimediabilmente inquinata dalle interpolazioni di storici e biografi. Sintomatico in questo senso il titolo, *Addio Amadeus, benvenuto Mozart*, che racchiude in sé l'invito ad accettare, lontano da ogni dotto cipiglio, l'ironica e pura bellezza della sua musica, come l'unica, incontestabile eredità lasciataci dalla storia. Così, sulla traccia del celebre *Amadeus* di Shaffer e sulla scorta di lettere e documenti, ecco sul naturale scenario del-

DUE NUOVI SPAZI PER LA RASSEGNA NAPOLETANA

MOZART E MOLIÈRE ALLE VILLE VESUVIANE

Con Doppio gioco e Addio Amadeus, benvenuto Mozart il Festival diretto da De Fusco ha dato un contributo alle celebrazioni mozartiane.

ANTONELLA MELILLI

L'acquisizione di due nuovi spazi, Villa Letizia a Barra e Villa Ruggiero ad Ercolano, dedicata quest'ultima agli autori contemporanei; un'attenzione particolare a una generazione di mezzo da cui si attende l'auspicato ricambio del nostro panorama attoriale e infine le aspettative suscitate dalle coproduzioni avviate col prestigioso Teatro Olimpico di Vicenza e con l'Estate Teatrale Veronese. Questi i punti salienti della sesta edizione del Festival delle Ville Vesuviane, svoltasi dal 5 al 25 luglio sul dichiarato filo conduttore della musica, nel doppio intento di approfondire, in una rassegna da sempre dedicata al 700, un aspetto tipico del periodo, quello del teatro musicale, e di collegarsi al tempo stesso con un doveroso tributo alle celebrazioni del bicentenario mozartiano.

Indicativi, in questa duplice articolazione, i tre spettacoli che hanno concluso la sezione prosa, un *Borghese gentiluomo* proposto nella sua interezza di *comédie-ballet*, così come era stato concepito da Molière, e due testi nuovi diversamente collegati al genio del musicista salisburghese. Che in *Doppio gioco*, scritto e diretto da Renato Giordano, è sol-

tanto evocato come lo spettro di un passato conosciuto solo dai due protagonisti, Casanova e Da Ponte, di cui l'autore ricostruisce un ultimo incontro nei pressi di Dux. Ma in realtà il loro è un duello di allusioni e di sfide, di connivenze e rivalse, in cui il nome di Don Giovanni risuona col deterrente minaccioso di un segreto che intanto emerge sempre più chiaro. Quello cioè che il libretto mozartiano, a cui principalmente è legata la fama di Da Ponte, sia stato scritto in gran parte, se non interamente, dallo stesso Casanova.

DA PONTE E CASANOVA

La tesi, sostenuta peraltro sulla base di alcune carte inedite conservate al Castello di Dux, è tuttavia per il regista solo un pretesto per scandagliare con ricchezza di sfumature la diversa psicologia dei due libertini. Casanova è infatti ormai vecchio e al termine di una parabola che già può guardare con distacco il sesso, e perfino il delitto, in una sorta di consapevole inutilità. Mentre Da Ponte, anch'egli prossimo a una svolta che lo porterà a Londra e poi nel Nuovo Mondo, è come immerso in una vitalità animalesca che non esita

se: un complesso composto da giovani strumentisti delle accademie di Berlino che già lavorano in varie orchestre sinfoniche e d'opera, animati dalla passione per la musica contemporanea e le nuove forme d'interpretazione. Interessanti le sette «opere prime» dei Giovani Musicisti Poliziani, allievi di Detlev Glanert, direttore insieme a Luciano Garosi dell'Istituto comunale di Musica.

Tra gli appuntamenti teatrali più importanti (laddove l'azione scenica fa da commento o si abbina alla musica, ma non vive di vita propria): *Labirinto*, dal libretto di Henze, su musica del giovane compositore britannico Roderick Watkins, coprodotto dal Cantiere e dalla Biennale di Monaco di Baviera (in scena in prima assoluta); *Nina*, ossia *la pazza per amore*, la commedia in prosa e in versi con musica di Paisiello; *Greek* (Greco) libretto di Steven Berkoff, dalla sua omonima commedia del 1980, con traduzione e adattamento italiano di Lorenzo Mariani e Benedetto Benedetti.

«La nostra coscienza contiene degli archetipi risalenti alla mitologia greca, spiega Henze, inquadrando le scelte tematiche di *Labirinto* (nel quale compare il Minotauro cretese ucciso da Tesseo). Oggi la sconfitta del mostro potrebbe valere come liberazione della violenza, dalla droga, dal male. Un soggetto permanentemente attuale». Lo spettacolo — di grande suggestione, grazie alla cornice sontuosa della piazza Grande di Montepulciano e alla vivacità dei costumi e dei movimenti coreogra-

fici — si è articolato in dodici scene realizzate da una ventina di danzatori, mimi e attori, dialoganti con il pubblico, arrampicati su trampoli, dai costumi cosparsi di piume.

Meno accattivante l'allestimento della *Nina*, in scena al Teatro Poliziano, una delle opere più amate del Paisiello anche se poco conosciute ai giorni nostri. L'opera del Settecento sarebbe stata una gradita sorpresa per gli estimatori se l'esecuzione non avesse deluso, nonostante la buona volontà dei cantanti, quasi tutti al debutto, forse per una certa debolezza espressiva.

In prima visione *Greco*, un esempio di teatro musicale contemporaneo, che aveva visto la luce alla Biennale di Monaco nel 1988, senza riuscire a metter piede in Italia. La vicenda è quella di Edipo, ambientata nel mondo del sottoproletariato inglese (la musica è del compositore inglese Mark-Anthony Turnage) e riadattata dal regista Lorenzo Mariani su corde più mediterranee.

La scena circolare è ricoperta di riso, vuota, rischiara da luci calde, gli attori portano costumi contemporanei. «Non esiste in Italia un ambiente equivalente a quello dei proletari e *punk* inglesi, — precisa Mariani, che è regista di lirica prevalentemente, ma sembra non avere scordato i due mesi trascorsi alle prove della *Tempesta* di Strehler. Per questa ragione ho preferito ambientare la storia in un contesto più vicino a noi, una landa mediterranea assoluta, vagamente metafisica». □



LA VIVACE EDIZIONE '91 DI SANTARCANGELO

CONTRASTI PER IL TIBET E MATTI DI MESTIERE

Con *Leggenda* la seconda tappa del progetto di Remondi e Caporossi
- Una monaca del Mille per le Albe - Céline patrono degli emarginati.

LIVIA GROSSI

«S e la politica degenera in spettacolo è fatale che lo spettacolo diventi cattiva politica» dice Antonio Attisani, direttore del Festival di Santarcangelo, giunto quest'anno alla sua 21ª edizione. In un terreno che continua a voler essere a disposizione di tutti quegli artisti che, senza coperture di partiti o di critici trafficanti, insistono nel rivendicare il diritto di fare teatro, Santarcangelo offre loro la possibilità di esistere. Contro la logica di mercato, che continua a relegare il teatro di ricerca ai margini, il cartellone del Festival ha presentato quest'anno una ventina di debutti affiancati come al solito da incontri con le compagnie, seminari, dibattiti con le varie realtà presenti (dai polacchi ai tibetani ai palestinesi), in un clima di sereno confronto tra addetti ai lavori e pubblico. Non altrettanto si è potuto dire per la presentazione dell'Opera del Tibet che, alla sua prima uscita autorizzata in un paese occidentale, ha causato una vera e propria rottura tra gli organizzatori del Festival e i funzionari di partito cinesi, «provocati» (a loro dire) dalla presenza non prevista di membri del governo tibetano ed esponenti dell'associazione Italia-Tibet, chiaramente critici sulla situazione culturale del Paese dopo la conquista delle truppe della Repubblica Popolare Cinese e l'esilio del Dalai Lama.

Fra gli spettacoli presentati quelli del Teatro Kismet di Bari, diretto da Alain Maratrat, un attore di Peter Brook, e delle Albe, unico gruppo multirazziale operante in Italia, che ha presentato *Rosvita*, un assolo di Ermanna Montanari con la regia di Marco Martinelli, ispirato ai testi dalla monaca anglosassone vissuta sulla soglia del Mille e tenuti lungamente nascosti dalla Chiesa.

È continuato il progetto speciale di Remondi e Caporossi *A passo d'uomo* che, dopo la presentazione di *Coro* dell'anno precedente, è approdato alla seconda tappa con *Leggenda*, per terminare poi con *Sei personaggi in cerca d'autore*, previsto per la prossima edizione. Lo spettacolo, realizzato nel capannone di un'ex-fabbrica, propone con un ritmo decisamente ossessivo e volutamente ripetitivo, la costruzione a vista di un labirinto di innumerevoli sezioni di cilindro mosse alla perfezione sia di ritmo che d'azione da un gruppo di venti giovani attori. Con dedizione assoluta, il rituale si protrae per più di due ore, quanto dura lo spettacolo.

Leggenda, stilisticamente ineccepibile, ruota intorno all'idea-guida dell'uomo «abbandonato alla sua fatale peregrinazione terrena». Il suo percorso, la sua fatica, i suoi obiettivi (un sacco che viene spostato di volta in volta per dare il via ad un nuovo tracciato del labirinto), il suo continuo insistere, vengono interrotti da uno stralcio di azioni, canti, balli e abbracci, senza mai dimenticare l'inesorabile destino. Senza possibilità di fuga, la costruzione del labirinto avanza, incessantemente, tragicamente: la stessa crudeltà forse del vivere. Una continua, inutile fatica. Con tutti i riferimenti che



ognuno di noi può intuire o ritrovare, *Leggenda* risulta essere spesso pesante pur nella sua essenzialità formale.

Di natura assolutamente diversa è lo spettacolo del Valemir Teatro di Trieste diretto dallo slavo Ljubisa Georgevski. Di fortissimo impatto visivo ed emozionale *Bardamu: importanza zero*, con il suo mattatore Claudio Misculin, ci sciocca per tensione e chiarezza d'intenti. L'anarchia di Céline viene con grande forza interpretata da questo gruppo, che soprattutto nel suo protagonista trova la forza e il giusto tono per dichiarare, non solo con le parole (c'è un vero e proprio rigetto fisiologico in scena), il disprezzo e l'odio verso la guerra e la società con tutte le sue limitazioni. Il testo di G. D'Arrigo derivato

dalla lettura di alcune opere di Céline e soprattutto da *Viaggio al termine della notte* viene messo in scena con viva attenzione sia per quanto riguarda la vicenda che per il linguaggio sintomatico dell'autore. Un Céline piegato agli intenti di questa compagnia, che fa parte della Cooperativa La Collina e tende al reinserimento di giovani «a rischio» di problemi psichiatrici, di tossicodipendenti e marginali vari. Sotto la guida di Claudio Misculin, unico attore professionista, il Valemir Teatro è formato da «matti di mestiere ed attori per vocazione» come loro stessi si definiscono: li vedremo in azione anche nella prossima edizione del festival con *Il Divo Claudio*, la storia di un anti-imperatore dotto e saggio salito al trono per sbaglio e ritenuto scemo perché balzubente, quindi diverso. □

NOTIZIE

BOLOGNA - Antigone delle città è l'oratorio laico che più di cento attori hanno recitato nelle varie piazze del centro della città, su cumuli di macerie, per ricordare, nell'undicesimo anniversario della strage di Bologna, gli 85 morti di quel 2 agosto 1980.

«L'oblio — ha spiegato il regista Marco Baliani — è lo scopo che le stragi hanno raggiunto. Abbiamo imboccato questa sfida per parlare del presente e di tutti i morti dimenticati. Abbiamo voluto costruire una nuova città su corpi pacificati e non insepolti».

I giovani attori, arrivati dalle scuole di teatro di mezz'Italia, sono stati divisi in dieci gruppi di lavoro sotto la guida di attori esperti. I testi di Franco Fortini, Gianni D'Elia e Franco Loi, citazioni dalle diverse Antigoni che si sono succedute nel tempo, dalla Peste di Camus, dal Cielo sopra Berlino di Handke e frammenti degli atti del processo, hanno poi integrato le elaborazioni drammaturgiche dei ragazzi. Luciano Berio ha composto per la voce di Esta Kenan Ofri il lamento funebre di una madre.

LIO PICCOLO - Per il festival «Cavallino sorride all'Europa», sulla scia di Ghiribizzo piscatorio di Andrea Calmo, presentato l'anno scorso con la partecipazione di Paola Borboni, è andato in scena nella laguna e nel borgo antico il libretto per musica di Goldoni L'isola disabitata messo in scena dalla compagnia «Teatro Alfred Jarry» e la regia di Kuniaki Ida.

PESARO - Nel quadro del Rossini Opera Festival la Galleria di Franca Mancini ha proposto a Pesaro una mostra sul «teatro» dell'opera del genovese Giulio Paolini, che ha firmato dal 1969 una ventina di spettacoli.



ALLE VILLE VESUVIANE Ritorna Marivaux rivisto da Cerami

UGO RONFANI

In una rivisitazione del Settecento europeo ch'è ormai la sua costante culturale e che comprendeva anche manifestazioni per il bicentenario mozartiano, il sesto Festival delle Ville Vesuviane ha proposto, in coproduzione con la Cooperativa Bruno Cirino e con l'Olimpico di Vicenza, *La finta serva* (1724) di Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux. L'allestimento è parso meritevole di interesse per almeno quattro motivi: una traduzione trasparente e aggiornata del commediografo Vincenzo Cerami, che rivelava gli umori acri del testo e gli conferiva accenti quasi pariniani; una regia, di Luca De Fusco, modernista *cum juicio*, senza stravolgimenti; un'intesa intelligente fra regista, scenografo e musicista qual è rara, purtroppo, sulle nostre scene, e, infine, un cast pregevole nel quale spiccava un Leopoldo Mastelloni di colorita, efficace, funzionale trasgressività. È luogo comune, ormai, dire di taluni classici della scena che sono «nostri contemporanei». Lo si è detto di Shakespeare, Racine, Molière e presto, in occasione del Bicentenario, lo si dirà di Goldoni. Ma per Marivaux questa definizione non è di certo gratuita: colui ch'è secondo soltanto a Molière come genio francese della commedia, si rivela nelle 35 commedie che ci ha lasciato — (da *Il gioco dell'amore e del caso* a *Le false confidenze*) — un destabilizzatore quasi rivoluzionario — (ma la sua fu una rivoluzione «coi fiori») delle vecchie, usurate convenzioni sceniche e sociali e, nel capovolgimento dei canoni della tradizione, un formidabile alchimista delle passioni e delle idee.

I suoi amanti non perdono di vista il dena-

ro, i suoi libertini e le sue *femmes de boudoir* recitano le passioni per calcolo, i suoi servi fingono complicità coi padroni soltanto per soterrarli prima. A suo modo dunque, con mezzo secolo di anticipo, Marivaux «prende la Bastiglia». Altro che *marivaudage* di superficie, secondo la canonica classificazione critica di questo autore. In Marivaux (come del resto in un Goldoni tutto da scoprire) l'incipriato, orpellato Settecento cominciava a puzzare di cadavere.

Prendiamo *La fausse suivante*, commedia di slanci giovanili ma già percorsa da disincanti e ammonizioni. Finta serva di se stessa, travestita da uomo per indagare sulle intenzioni poco leali del promesso sposo, il nobile Lelio, una fanciulla bennata vive sotto le spoglie del Cavaliere molte peripezie che la «vacineranno» contro le illusioni. Seduce la Contessa sua rivale, ch'è ignara del travestimento; scopre ch'era destinata ad un cacciatore di dote e fronteggia i ricatti fedifraghi di Trivelin, valletto navigato e faccendone, nonché della sua brutta copia, Arlecchino, o quanto resta di esso. E al termine di questo pasticciaccio di soldi e di cuore — che l'affilata traduzione del Cerami, volgendo il voi in lei, ha avvicinato al nostro orecchio — il lieto fine è bandito: niente nozze, doti e fortune per *tout-le-monde*. I personaggi — o *tempora, o mores!* — restano in trappola come mosche nella ragnatela dei loro stessi inganni: e una gigantesca tela di ragno avrebbe potuto essere per l'appunto l'impianto scenico. De Fusco e lo scenografo Firus Galdo hanno invece puntato su un'altra metaforica soluzione, a illustrare una doppia crisi di cultura e

di società. Hanno ingombrato il palcoscenico *en plein air* di Villa Campolieto, sulla sinistra, con resti di colonne spezzate, reperti di una classicità in rovina; e hanno steso sul lato destro un grigio velario che, ritirandosi come un maieutico sipario, svelava una enorme specchiera infranta, in una cornice d'argento che delimitava l'accidentato territorio del gioco degli equivoci. Su questo allegorico *plateau* (ma la crisi di una società era anche il tema a bordone della bella colonna sonora di Nicola Piovani, che incrinava temi del Settecento musicale), De Fusco ha moltiplicato indicazioni e avvertenze: cerimonie dei travestimenti sulla scena, chiaroscuri psicologici nei duetti, intreccio di svenevolezze sentimentali ed erotismo *brut*, di trivialità e belle maniere.

Trivelin è — anzi: si illude di essere — il *deus ex-machina* di questa commedia della falsità manierata: e Mastelloni ha reso questo ruolo guastafeste, da *casseur*, sui toni accesi di un grottesco che esprimeva arroganza spavalda, cinismo pitocco, lividume da escluso. Le sue doti comiche — che si manifestavano anche con alcuni *couplets* — hanno dato rilievo al suo valletto faccendiere, sorta di Figaro più ombroso che solare. E tuttavia il suo Trivelin non mi è parso, a conti fatti, prevaricante, bensì giustificato dal disegno registico d'insieme, che gli attribuiva una funzione dirompente. La parte del Cavaliere al femminile, irta di difficoltà, è stata ben sostenuta dalla giovane Antonella Fattori, che ci ha messo una baldanza interpretativa in crescendo mescolando vitalismo, gentilezza, ironia. Paola Pitagora è stata una Contessa prosperosa e languida, di tardive innocenze, di esperti sotterfugi. E Roberto Bisacco ha avuto il merito di affinare il cinismo di Lelio, fuori dai clichés. Accomunati negli applausi il Versari, per il suo rozzo Arlecchino *gaulois*, e il Carlacchini, che era Frotin. □

Nella foto, Leopoldo Mastelloni e Antonella Fattori nella «Finta serva» di Marivaux a Villa Campolieto.



La danza a Cesenatico e tante fiabe a Casola

Nono appuntamento per il minifestival a Casola, nella valle del Senio, fra la cattedrale romanica e l'ostello dei pellegrini, poi dimora di Alfredo Oriani. Qui, agli inizi degli anni Ottanta, fra le balze dell'Appennino emiliano, sulla via del Sale, un gruppo di ragazzi dell'Accademia Antoniana di Bologna ha fondato il primo stravagante, atipico festival della fiaba. All'insegna di Accademia Perduta — un organismo stabile di produzione per l'infanzia e la Gioventù riconosciuto dal ministero — il gruppo ha al suo attivo dodici produzioni e ha potuto facilmente passare alla programmazione per adulti con la complicità degli enti locali. «E dove non esiste un teatro si può scendere in piazza, come dimostra la quasi decennale esperienza di Casola è una favola — dice Ruggero Sintoni, che divide con Claudio Casadio le fatiche dell'organizzazione —. Accanto alle stagioni teatrali di Forlì, Lugo e Meldola attiviamo le sale di Conselice, Fusignano, Riolo Terme, Castelbolognese, Alfonsine e Galeata: si sta definendo così un vero e proprio circuito romagnolo del teatro. Dall'anno scorso la Cooperativa realizza in collaborazione con l'amministrazione comunale di Cesenatico la rassegna coreografica *La luna e la danza a Cesenatico*: sei serate da metà luglio a metà agosto che hanno visto quest'anno Oriella Dorella con il *Balletto di Venezia* diretto da Giuseppe Carbone; il *Ballet Espanol* di Lucia Real y El Cambario, che ha portato sulle rive del porto canale, inqua-

drato dalle vele dei bragozzi, la sua *Fiesta flamenca*; Luciana Savignano, con la compagnia del Teatro Nuovo di Torino; Torao Suzuki, Enrica Palmieri, Jan Sutton e Chiara Reggiani; Elisabetta Terabust in *Mozart pas de deux* nella coreografia di Massimo Moricone con il suo *Teatro Koros (Mambo oh!)* e, in prima nazionale, *Due madri*, tratto dalla novella di Unamuno, coreografia del newyorkese Patrik Latronica, uno dei più bravi *light designer* della scena italiana, con il soprano Annette Meriwather prediletta da Stockhausen, e le scene di Mario Schifano.

A Casola, dopo la scorsa stagione dedicata ai comici (Bergonzoni, Gioele Dix, Enrico Marchetti, Luca Fagioli e Bolek Polivka) si continua quest'anno con la follia infantile del *Pandemonium Teatro* che ha presentato *Tolstoj's stories*. Sabina Guzzanti ha portato la sua galleria di personaggi femminili, la Banda Osiris un'antologia del decennale (*Greatest Hits*) e Paolo Rossi (*C'è quel che c'è*) con un ospite d'eccezione, Enzo Jannacci, ha riempito la piazza. Alla Romagna era dedicata la serata che ha visto l'accoppiata Stefano Iotti-Massimo Rocchi.

Il primo, con il Teatro delle Briciole, ha presentato *Il grande racconto* (regia di Bruno Stori), da una narrazione di Tonino Guerra: l'*Odissea* spiegata al popolo, complice il Rico, una specie di candido paesano, un bambino con un corpo da adulto che racconta di quella volta che da Novafeltria andò

a Bagnacavallo a prendere i canarini e, incantato dalla voce di un signore incontrato alla stazione che raccontava la storia vecchia dell'eroe Ulisse, perse il treno. Una gabbia con i canarini, pochi sassi, un palo della luce, Rico percorre le varie tappe dell'eroe, ride, soffre, si immedesima a raccontarci di questo *Lulisse* che proprio mentre stava per sbarcare a Itaca è risospinto dai venti che i compagni fanno fuoriuscire dall'otre di Eolo.

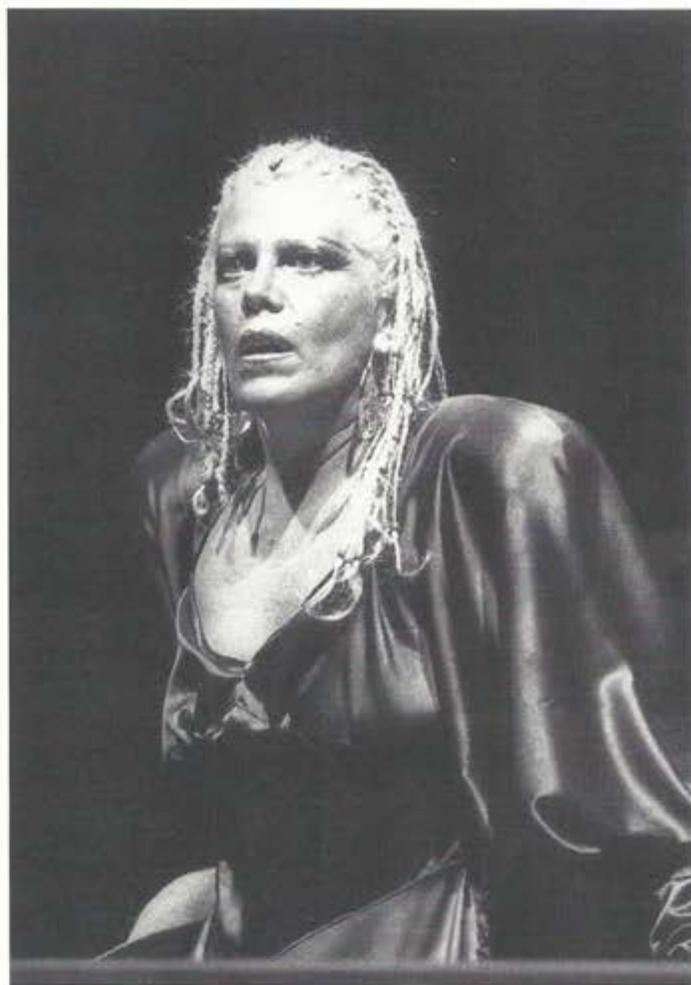
Stefano Iotti dà al Rico una presenza intensa e controllatissima, sul filo dell'identificazione, e il lungo racconto inframmezzato dalla voce di terra di Tonino Guerra (che introduce l'episodio della discesa agli inferi) scorre via poetico e divertente. *The best of Rocchi Massimo* ha un piglio aggressivo e godereccio, con quell'avvio sulle note di un valzer di Casadei e quel ritratto di solitario frequentatore di balere, prototipo dei vitelloni di felliniana memoria. Qui, del giovane cesenate che il *Maurizio Costanzo show* ha additato alle platee televisive, colpisce la precisione e la feroce fotografia con la quale immortalata quella piccola umanità rinfrescata dai ricordi infantili (*Il sollevatore di pesi*, *Il portiere*, *Al mare con la suora*, *Fratello d'Italia*) e il ricco bestiario cui presta la sua mutevole maschera. Ed è un'ora di travolgenti risate con un pubblico che nonostante la brezza della notte sembra non voglia più andarsene e chiede il bis. Il cartellone si è concluso con il *Concerto di Aringa e Verdurini*, la Premiata Ditta (*Preferisco ridere*) e un recital di Lella Costa. *Fabio Battistini*

A pag. 30 Donata Martinelli in «Rosvita» a Santarcangelo. In questa pagina un momento di «Due madri», dalla novella di Unamuno, a Cesenatico.

L'ELISABETTIANO MARLOWE MESSO IN SCENA DA QUARTUCCI

TAMERLANO O L'UTOPIA BARBARA DEL TEATRO

FABIO BATTISTINI



Tamerlano il Grande di Christopher Marlowe nella versione poetica di Rodolfo Wilcock ha aperto le *Giornate di Erice* al teatro *Gebel Hamed*. Nel paesaggio scenico della taverna di Eleonor Bull, una taverna-teatro ai margini di una tendopoli che Jannis Kounellis ha immaginato come un ponte ferrigno sovrastato da una pioggia di pietre, sei attori evocano per frammenti la tragica storia di Tamerlano, pastore scita, terrore e padrone del mondo che, estesa la sua sovranità su tutto il Medio Oriente, non potrà alla fine evitare la comune sorte dell'uomo mortale: «il male vuol mostrare che ero uomo, benché chiamato terrore del mondo». Una morte senza riscatto, senza consolazione, che il guerriero non cade in battaglia ma è minato da una oscura malattia. Le due parti del *Tamerlano* di Marlowe furono scritte fra il 1587 e il 1588, immediatamente dopo la *Tragedia spagnola* di Thomas Kid e contemporaneamente ai testi di John Lyly, George Peele e

Robert Greene; l'opera, che appartiene al primissimo periodo dell'autore (nato in quello stesso 1564 di Shakespeare e morto a ventinove anni, ucciso in una taverna), pur se nella struttura non mancano incertezze e squilibri, esplose con violenza nel verso tipico del dramma elisabettiano, il *blank verse* lirico e tragico che costruisce azioni e immagini approfondendo i personaggi, svelati nelle loro pieghe più riposte e proiettati in dimensioni fisiche e spirituali oltre l'azione immediata in cui si muovono.

A questa materia incandescente, ma soprattutto alla veemenza della violenza e alla temerarietà di Marlowe, si è accostato Carlo Quartucci che qui a Erice con la *Zattera di Babele* continua la sua ricerca sullo spazio teatrale con un manipolo di attori europei, più collaboratori che attori, così come era già avvenuto fin dalle sue prime regie degli anni Sessanta.

Messinese, figlio d'arte, Quartucci è fra i maggiori

esponenti dell'avanguardia artistica italiana ed europea; di lui si ricordano i Beckett (*Aspettando Godot* e *Finale di partita*) con Leo De Berardinis, Rino Sudano, Claudio Remondi e Cosimo Cinieri, gli spettacoli sul nuovo teatro arrabbiato ed esistenzialista inglese e nordamericano (Gelber, Kopit, Albee, Osborne, Wesker, Pinter), *Cartoteca* di Tadeus Rosewicz e *Zip Lap Tip Vap Mam Srep Scap Plip Trip Scrap* e *la grande Mam* in collaborazione con Giuliano Scabia (1965) al Teatro Duse di Genova, *Libere stanze* di Roberto Lerici assieme al quale nel giugno 1967 è protagonista ad Ivrea del Convegno per un nuovo teatro con Scabia, Ricci, Molè, De Berardinis, Augias, Bertolucci, Fo, Zorzi, Barba e Fadini.

Quartucci ha creato uno spettacolo dove accanto al registro storico, col suo carico di violenza e di orrore, si affianca quello poetico con l'immagine di Marlowe che sovrasta, con accenti di grande lirismo, quella di Tamerlano, mentre l'azione sce-

nica crea e distrugge, in un movimento alternato con le sue immagini e suggestioni via via evocate, strutture linguistiche e personaggi. Nell'impasto delle lingue, che vanno dall'inglese alla nenia africana, dall'arabo all'italiano, i sei attori rivivono i vari personaggi della vicenda, divisa in quattro momenti e scandita da Zenocrate, figlia del sultano d'Egitto e poi sposa di Tamerlano, vista da Quartucci come figura emblematica e Musa ispiratrice della poesia, dell'evento teatrale, testimone e partecipe delle vicende di Tamerlano. Di questa figura che muove fin dal prologo l'azione e ritorna di continuo per guidare il viaggio all'interno del *plot*, si impossessa Carla Tatò, sibillina, selvatica, pietrosa: nel viso inquadrato da una cascata di sottilissime trecce, i grandi occhi mandano bagliori di basilisco o si offuscano percossi dal dolore. È la Gran Madre che accoglie dentro di sé quell'esercito barbaro e quel fanciullo (Tamerlano-Marlowe); la Madre che canta la sua dolcezza e soffi sui figli la vita, la Terra divoratrice di tutte le cose. «Anche se morta io la crederò viva e mi nutrirò l'anima, che se no muore» dirà l'eroe Tamerlano.

Accanto a lei, drappaggiati in rozze coperte che diventano via via mantelli e armature, è l'inglese Jan Reddington (Tamerlano di grande autorità), l'arabo Hossein Taheri e il greco Alkis Zanis, perfetti nella doppia dizione, Reza Keradman e Luigi Cinque, autore delle musiche che descrivono la battaglia e le canzoni di Zenocrate, la città sonora dei Maomettani e dei Cristiani, fino a quella teatrale sonorizzazione del tavolo che accoglie i sei attori nell'ultimo quadro per il *Requiem* a Tamerlano, dove il frammento è protagonista e con esso il gesto e i suoni e i rumori sono evidenziati da una serie di microfoni a contatto disseminati sul tavolo e direttamente collegati al violino, al clarinetto, al flauto traverso, ai sassi e alle trottole usati dallo stesso musicista in scena.

MORTE DI PALERMO

Per la fascia oraria intermedia, dopo i tre assoli di Paola Rampono, impegnata a riproporre con perizia tecnica le coreografie di tre artisti newyorchesi e la *performance* di Henning Christiansen e Ursula Reuter, Mauro Avogadro ha diretto il bravo Massimo Verdastro in *Artrosi* di Lina Prosa (una prima stesura era stata portata in scena a Monreale nel febbraio scorso, nel quadro di una minirassegna sulla giovane drammaturgia). Dall'alto di una scala, l'omino che discende è un Béanger che appartiene ad un umido passato o presente vissuto nell'immaginario paese di Arlenika, affogato tra mari, laghi e fiumi. «È l'elemento umido che lo tiene in contatto con le cose e il tempo e gli dà la possibilità di partecipare al farsi e al disfarsi dell'esistenza». Tormentato dai reumatismi, nel nebbioso contesto dei discorsi fa intravedere i giorni della fanciullezza e della guerra, dell'amore e delle illusioni e si spegne e sparisce così come era apparso, dall'alto della scala, la valigia in mano, eterno viaggiatore che si racconta.

Salvo Licata autore e regista ha diretto la sua *Ultime notizie della città Azolo*, prologo siciliano al *Tamerlano* di Marlowe. Nelle pietre lebbrose, nel tufo sfarinato dell'antica città murata che qua e là si specchia nel retrocedimento dei nuovi *residences*, Palermo incenerisce come l'azolo, il turchino sbiancante delle nostre madri lavandaie e il colore cianotico della morte. Dalla «cala infetta» non si può che fuggire, dice Licata, su verso il *munti*, verso Erice, verso il gioco e l'utopia del teatro. La *pièce* è divisa in due frammenti contrapposti: da un lato l'invettiva che precipita negli infimi livelli della parlata plebea, dall'altro le macchiette del vecchio *variété* che Gianni Marchese sfilava con misurata sapienza al ritmo della fisarmonica di Marco Rosano. □

A pag. 32, da sinistra a destra, Alkis Zanis e Carla Tatò e ancora Carla Tatò nel «Tamerlano» di Marlowe, diretto da Carlo Quartucci alle Giornate di Erice. In questa pagina, Lindsay Kemp premiato per la danza da Pino Pelloni, direttore della seconda rassegna di Fiuggi Platea Europa.

FIUGGIPLATEAEUROPA: UNA RASSEGNA GIOVANE

Quando una sfilata di moda diventa spettacolo teatrale



Anche Fiuggi, dunque, ha il suo Festival teatrale. Si chiama *FiuggiPlateaEuropa*, come si conviene a una *ville d'eau* di rinomanza internazionale; e ha un'anima giovane: non perché esiste soltanto da due anni ma anche perché il suo direttore, il critico e commediografo Pino Pelloni, giovane è e si è circondato di collaboratori provenienti dal «teatro verde», quello della sperimentazione soprattutto romana, o appena usciti dalle accademie di arte drammatica.

Date queste premesse, non c'è bisogno di aggiungere che *FiuggiPlateaEuropa* è subito riuscita ad essere diversa dalle altre rassegne. Quest'anno, ad esempio, nei dieci spettacoli di prosa e nei cinque di danza proposti da oltre 150 partecipanti alla giovane *kermesse*, svoltasi nella seconda metà di luglio, accanto a dotte o spiritose rivisitazioni del passato, da Cechov a Schnitzler alla sceneggiata napoletana, si sono avuti singolari avvenimenti, come la drammatizzazione di una sfilata di moda, l'interpretazione di pagine di Testori da parte di uno specialista del grottesco come Gianfranco Barra, o il recupero di un letterato sciamanico come Rabindranath Tagore.

La seconda edizione di questa vivace rassegna — non sempre a punto nei risultati ma dotata di una carica di coinvolgimento più che notevole: del che i promotori si sono resi conto, dalla municipalità all'Associazione albergatori — si è conclusa con l'assegnazione al *Comunale* dei Premi internazionali per lo Spettacolo, consistenti in trofei del maestro orafo Rositi, a Tinto Brass per il cinema (e la motivazione ha indicato la forza dissacratoria dei suoi film), Maurizio Colonna per la musica (contaminazione del classico e della *new music*, con vasti riconoscimenti a Hollywood), Lindsay Kemp per la danza (un ri-creatore del balletto secondo un personalissimo estro), Marina Malfatti per la prosa (con riferimento alla sua originale interpretazione della *Locandiera*) e Ugo Ronfani per il teleteatro (per la sceneggiatura della trasmissione televisiva in ricordo di Paolo Grassi, rispecchiante l'idea di un teatro come servizio pubblico e culturale).

Curata nella sua immagine da una giovane società per la promozione turistico-culturale di Fiuggi, la *Opera*, la seconda edizione della rassegna si è distinta — dicevamo — per avere indicato nuove direzioni di sviluppo nel panorama non certo esaltante dei festival d'estate. Con *TV TV*, del drammaturgo belga ma residente in U.S.A. Van Itallie, il regista Mario Mazarotto, coadiuvato da una giovane *équipe* di cui faceva parte la emergente Luigia Aristodemio, ha condotto un intelligente gioco fra realtà ed apparenze descrivendo lo *show business* di tre operatori televisivi che vivono la loro vita negli ingranaggi produttivi destinati all'infelice elettrodomestico. Gianfranco Barra — come dicevo — ha ricavato da *Ossa mea* una personale lettura delle «ossessioni religiose» di Testori, avendo accanto Luca Toninelli come «voce critica». Con *Status Niger* — soggetto, coreografia e regia di Anna Maria Vitelli, anche fra le interpreti insieme alla sorella Daniela, voce recitante, si è proposta una interpretazione junghiana della stregoneria e dell'alchimia. Radici storiche aveva anche *Artemisia*, di Daniele Valmaggia e Franco Di Dio, che incrociava due aree sonore, la musica *new age* e il barocco, per accostare alla sensibilità contemporanea il personaggio caravaggesco di Artemisia Gentileschi, pittrice e femminista antelettera del Seicento. *La Sfida*, da *L'orso* di Cechov, è stato presentato da Ugo Margio come un *burlesque* alla Mejerchold, *Grace under pressure*, di Fabio De Nicola, ha trasformato una sfilata di *haute couture* in un canovaccio epico-favolistico, in un clima onirico-erotico; e altri spettacoli ancora — come *I mè*, saga monferrina di Renzo Arato da pagine di Davide Laiolo — hanno riservato altre gradite sorprese. *Furio Gunnella*

CON LA DIREZIONE DI GIORGIO PRESSBURGER

MITTELFEST A CIVIDALE: UN INCONTRO RIUSCITO

A confronto i teatri ungherese, slavo, austriaco, ceco e italiano - Una Medea di Goencz in cinque lingue e Festa agreste di Havel - La lunga notte della Divina Commedia dei Magazzini - Il 1992 dedicato a Kafka.

ROSSELLA MINOTTI

Cividale è un'isola felice, una miniatura di archeologia e natura a pochi passi da Udine. Nelle sue vene pietrose scorrono il sangue longobardo e le limpide acque del Natisone. Passando sotto le arcate del Ponte del Diavolo l'aviazione italiana sfidava quella nemica sfiorando il fiume sottostante durante la prima guerra. Sotto quelle stesse arcate Federico Tiezzi ha sfidato le fiamme dantesche. La sua *Divina Commedia* in apposita versione itinerante, ha contribuito a fare del Mittelfest uno degli appuntamenti meglio riusciti dell'estate italiana. E non solo italiana, visto che il Mittelfest nasce per volontà di cinque nazioni e del recuperato spirito mitteleuropeo intende offrire memorie e futuro.

Su palcoscenici chiusi e aperti, illuminati dalle stelle o dai riflettori, è sfilato il meglio della produzione ungherese, slava, austriaca, ceca e italiana. Il tutto orchestrato dall'anima mitteleuropea di Giorgio Pressburger, scrittore nato a Budapest e vissuto in Italia ora libero di coniugare nostalgie e premonizioni. Così il Mittelfest ha proposto marionette e opere rock (*Stefano re*) ungheresi, un monodramma del presidente della Repubblica ungherese Arpad Goencz, *Medea*, proposto in cinque lingue simultaneamente su cinque palcoscenici, le due ore senza parole del Teatro Tatuato jugoslavo. Stranamente, è stata proprio la produzione italiana la grande assente di questo festival, giustamente preoccupato in questa prima edizione di aprire il più possibile quelle frontiere rimaste chiuse tanto a lungo.

In questo senso è apparsa emblematica la rappresentazione dell'opera prima di Vaclav Havel, quella *Festa agreste* del '63 che segnò il suo debutto di drammaturgo. Scrittura ironica e amara, presentata nella versione originale del Teatro Nazionale di Praga per la regia di Vladimir Strinskov con esuberanza di recitazione e comicità irresistibile. La versione italiana, più attenta agli aspetti surreali della situazione (la costruzione della commedia intorno e secondo gli schemi di una partita a scacchi, l'ambientazione in un alienante «ufficio liquidazioni») è stata proposta dalla compagnia I Giovani del Piccolo.



MARATONA DANTESCA

L'unico vero evento del settore italiano è stata la versione nottambula della *Divina Commedia*, che ha suscitato un'affluenza di pubblico del tutto inaspettata. Oltre mille persone hanno seguito le nove ore di spettacolo proposte da una eroica compagnia che non ha esitato a recitare anche immersa nelle fredde acque del Natisone mentre il pubblico profittava delle coperte messe a disposizione da un'efficiente organizzazione che ha fatto fronte come poteva all'imprevisto afflusso di gente, che in gran parte ha resistito fino all'alba. E un applauso entusiasta ha salutato, sui gradini del Duomo, il culmine di una rappresentazione che, se ha perduto nella vastità degli scenari naturali la fisionomia originale, ha assunto il carattere di un'esperienza mistica e purificatrice.

Intanto Tiezzi, euforico per lo straordinario successo, sogna con ironia di «specializzarsi» nell'allestimento di grandi capolavori della letteratura e dello spirito, di grandi poemi». E non è il solo.

L'ANNO DI KAFKA

Il Mittelfest, forte di un solido budget e di un retroterra geografico avido di eventi culturali, ci sarà di nuovo nel '92. E sarà l'anno di Kafka. La celebrazione dell'autore de *Il processo* è stata voluta dal nuovo direttore artistico, George Tabori. L'ungherese, che subentra a Pressburger secondo il criterio di rotazione dei direttori artistici delle nazioni aderenti, ha presentato quest'anno a Cividale la sua farsa *Mein Kampf*, storia dell'incontro a Vienna tra un vecchio ambulante ebreo e un giovane aspirante pittore, tale Adolf Hitler.

La sede del Mittelfest rimarrà invariata. La splendida Cividale l'ha avuta vinta sulla rivale Udine, che aveva avanzato la candidatura. Ma una cittadella antica e di confine, situata a pochi chilometri da un'ospitale città, appare come la sede ideale di questo festival dell'anima internazionale. □

NOTIZIE

SABBIONETA - Per il Quadricentenario di *Vespasiano Gonzaga (1591-1991)* e nel ciclo delle celebrazioni articolato sull'intero anno, il momento centrale di Sabbioneta in Festival ha visto a confronto *Hugo-Verdi (Rigoletto)* e *Shakespeare-Verdi (Otello)* nel quadro di quella analisi comparata del rapporto autore drammatico-musicista progettata da *Gabriella Panizza*. Negli spazi del Teatro all'Antica e del Palazzo Ducale sono intervenuti *Giuseppe Pambieri, Giancarlo Zanetti, Paola Gassman, Ugo Pagliani, Marina Bolgan, Salvatore Ragonese e Anna Valdetarra*. I pianisti *Larissa Devova e Giampaolo Stuanì* hanno proposto *A solo per Mozart* cui ha fatto seguito un percorso di ricerca vocale sul «primo» *Verdi* per la regia di *Mattia Testi* e l'intramontabile *Vedova allegra di Lehar*.

AGRIGENTO - Nel corso delle Feste di Persefone, sono state consegnate le targhe Nello Flora a Bolognini, Iannuzzo, Tony Cucchiara, il pittore Salvatore Fiume e Monica Guerritore. Quest'ultima ha annunciato che interpreterà nella prossima stagione la parte di Giocasta; Lavia, che ha vent'anni più di lei, sarà suo figlio sulle scene.

SIRACUSA - L'ultima replica risaliva a duemila anni fa. Curculio, la commedia di Plauto datata approssimativamente 193 a.C., torna sul palcoscenico del teatro antico di Siracusa per la regia di Giancarlo Sammartano.

PALERMO - Un gruppo di intellettuali, tra i quali Gioacchino Lanza Tomasi, Francesco Agnello, Antonio Titone, Ubaldo Mirabelli, si sono costituiti in Comitato per la difesa del patrimonio culturale palermitano.

PALERMO - I Cenci di Artaud diretto da Michele Perriera è lo spettacolo che il gruppo Teatès presenta per la seconda stagione a Palazzo Butera.

ZAFFERANA ETNEA - Il Premio Scena, alla sua quarta edizione, è andato a Michele Perriera, direttore e regista del Teatro Teatès di Palermo.

PALAZZOLO ACREIDE - Akrai Teatro è il titolo del nuovo festival che si è svolto nella cittadina dell'Italia orientale sul tema della poesia nel nuovo teatro di ricerca italiano. Fra il teatro greco, la Casa Museo e la piazza sono stati rappresentati Il Paradiso di Giovanni Giudici nella messinscena di Federico Tiezzi, la Filosofiana di Vincenzo Consolo, Occhi gettati di Enzo Moscato, Il bambino dietro gli occhi di Nava Semel, Il pozzo dei pazzi di Scaldati e Curridi stidda di Annechino e Tessitore.

TINDARI - Il consueto appuntamento al teatro greco, imperniato quest'anno sui grandi autori di ogni tempo, è stato inaugurato con Ifigenia in Aulide di Euripide, prodotta dal Teatro Popolare di Roma con Adriana Innocenti, Piero Nuti e Leda Negroni. È seguito Alcibiade di Euripide con Elisabetta Gardini e Luigi Mezzanotte, Il giorno della civetta di Sciascia con Nando Gazzolo e Nino Castellanuovo, Sogno di una notte di mezza estate di Shakespeare con Ugo Pagliani e Paola Gassman e Pseudolo di Plauto con Paolo Ferrari e Giustino Durano.

Il Simoni 1991 a Ernesto Calindri

Il trentaquattresimo premio Renato Simoni per la fedeltà al teatro è stato assegnato quest'anno a Ernesto Calindri, figlio d'arte, da più di sessanta anni sulle tavole del palcoscenico in un repertorio che pur privilegiando il genere brillante (dal comico al vaudeville, alla commedia sofisticata), lo ha portato a confrontarsi con i personaggi drammatici di Pirandello e Ionesco.

Esordi a fianco di Andreina Pagnani, Camillo Pilotto, Annibale Ninchi, Elsa Merlini, Renato Cialente, per passare poi a fianco di Kiki Palmer, Evi Maltagliati, Sergio Tofano e Luigi Cimara. Nell'immediato dopoguerra eccolo in ditta con Laura Adani, Tino Carraro e Vittorio Gassman in La via del tabacco di Caldwell messa in scena da Visconti.

Dopo le applauditissime tournées a fianco di Laura Solari, Lina Volonghi, Lauretta Masiero e Lia Zoppelli, un'interpretazione d'altissima classe fu quella di Geronte nelle Furberie di Scapino di Molière all'Olimpico di Vicenza. Tornato a fianco di Olga Villi (Sul lago dorato), prematuramente scomparsa, continua ora la sua magnifica avventura di palcoscenico con la milanesissima Liliana Feldmann.

A pag. 34, un momento dell'«Inferno» dantesco dei Magazzini.

LA NOTTE DI SAVARY A VERONA



Quando Shakespeare incontra i comici della Commedia dell'Arte

LA DODICESIMA NOTTE (1599) di Shakespeare. Traduzione (con non devastanti adattamenti) Luigi Lunari. Regia (*pastiche* di stili, estro da vendere) Jérôme Savary. Scene (abili trasformazioni a vista in paesaggio marino) Michel Lebois. Costumi (eclettismo ironico) Daniela Verdenelli. Musiche della compagnia (tamurriate di Alfio Antico). Luci (alta tecnologia) Alain Poisson. Con Ottavia Piccolo, Renato De Carmine, Ruggero Cara, Stefano Armati, Francesca Gamba, Patrizia De Libero, Leonardo De Carmine, Alberto Mancioffi (i migliori di una buona *troupe*). Prod. Estate Veronese - Nuova Compagnia dell'Arte.

Per il suo primo Shakespeare in Italia Savary, senza rinunciare al gioco elisabettiano degli intrighi (e dei sessi), ci ha servito *en plein air* questa *féerie* (che ha del resto radici proprio in una cinquecentesca commedia senese, *Gli Ingannati*, a sua volta derivata dai plautini *Menecci*), ricalcando gli schemi della Commedia dell'Arte, puntando sui travestimenti e sulla confusione delle identità e così richiamandosi al suo recente *Fregoli* sciocinando in parodia i fasti delle feste di corte rinascimentali. La sua «direzione orchestrale» ha ottenuto che tutti i giovani attori reclutati intorno ad una Ottavia Piccolo di comunicativi slanci e ad un Renato De Carmine di insospettabile virtù comiche (nucleo — si dice — di una futura Compagnia Italiana che il direttore di Chaillot vorrebbe costituire nel nostro paese), recitassero alla maniera di maschere e zanni: un «viaggio in Italia», insomma, per il vecchio William conclusosi con grandi applausi, sollecitati da un finale di tamurriate, danze ed esibizioni mimiche. I faraglioni della favolosa Illiria dove sbarca (dopo un pittoresco naufragio da Isola del Tesoro alla Walt Disney, miniaturizzato nella parte alta del dispositivo scenografico), la giovane Viola poi travestita in Cesario, nascondevano caverne di Ali Babà, erano come un grande «baule dei trucchi» di Fregoli-Savary. Nulla è mancato per la gioia degli occhi dello spettatore: la raffrescante visione dei marosi della tempesta, i colombi portatori del sereno, la mongolfiera salita nel cielo di Verona a ricordarci il Seicento dei «grandi viaggi», la barca con il gemello di Viola-Cesario, Sebastiano, che alla fine sostituisce la sorella nel cuore della contessa Olivia, il divano che si libra nell'aria al momento della comica estasi amorosa dello sciocco, bigotto Malvolio, il gran pavese delle calzamaglie gialle con cui costui spera di conquistarsi la padrona, e ancora i lampi e i petardi delle sue maledizioni, i bengalini delle feste di corte, gli automi ballerini che distruggono il duca Orsino dalle pene d'amore per Cesario-Viola (straordinaria la prestazione di Gilles Coulet), i modellini della misteriosa città illirica alta sugli scogli... Non la finirei più nel trascrivere la lista delle «meraviglie» tutte concorrenti a rimescolare avventura e farsa, *féerie* e romanzo, amori sognati e crude voglie, inganni e agnizioni. Felicissimo nella contaminazione degli stili, inesauribile nell'invenzione delle *gags*, Savary non rinuncia neppure al Gran Guignol, mostrandoci Sir Toby e Sir Andrew, gli antagonisti comici dei gemelli, pesti e sanguinanti dopo il duello come mummie di Kantor finiti in una comica di Ridolini, e nel tratteggiare la figura bacchettona del beffato Malvolio non esita ad occhieggiare in direzione del *Tartufo* di Molière. Il rilievo buffonesco e tragico di Malvolio è anche merito di un De Carmine di nuovo conio, che mima con personale estro gli atrabiliari umori del maggiordomo di Olivia e trasforma in tragedia la beffa giocatagli dai compari facendogli indossare «la calzamaglia gialla e le giarrettiere incrociate alla schiava»: siamo al sublime nella caricatura. Tutta la commedia è un gioco di sessi travestiti, di amori ambigui, di tentazioni ermafrodite: e Ottavia Piccolo, con ritrovati ardori di giovane eroe positivo, di cuore innamorato di Orsino ma ridotto a fingere virili trasalimenti, diventa il fulcro di tutto il gioco degli inganni. Ruggero Cara fa di Sir Toby, con estro, un degradato Falstaff: complimento non piccolo. Alberto Mancioffi è un Sir Andrew fanfarone, di rodomontesca stupidità; nel ruolo di Feste il clown l'Armati è un buffone da antologia, gran trasformista dentro e fuori; e dirò per finire — ma elogiando tutti, musicisti e danzatori compresi — che la De Libero è elegante nelle svenevolezze amorose, la Gamba è una serva disinibita e procace, e tratteggiano il duca Orsino e Sebastiano, con giovanile baldanza, Leonardo De Carmine, in gara col padre, e Andrea Cavatorta. Ugo Ronfani

FESTIVAL DI RIFERIMENTO PER TUTTO IL TRENINO

UNA BABELE ALLEGRA DI LINGUAGGI A PERGINE

La rassegna promossa dal centro del Fersina ha avuto un ruolo pionieristico in tutto il comprensorio e resta un'occasione di confronto, in luoghi non convenzionali, della sperimentazione avanzata e della nuova comicità.

FABIO BATTISTINI



«**C**on questo festival anomalo, che per la sua durata di due mesi si caratterizza più come una stagione estiva, noi vogliamo realizzare una vetrina sulla contaminazione dei linguaggi, in quanto riteniamo che questo sia il filone, il genere, che nei prossimi anni darà impulso alla vita teatrale. Una vetrina-laboratorio sulle tendenze e i fatti emergenti dello spettacolo». Franco Oss Noser, presidente di Pergine Spettacolo Aperto ci descrive così la sedicesima stagione che si svolge nella ridente cittadina sorta nella valle del Fersina e celebrata dal giovane Musil, ufficiale di stanza nella prima guerra mondiale. Con i suoi 15 mila abitanti, più il passaggio estivo dei turisti, Psa è arrivato a una media di 15-20 mila presenze, con punte fino a 23 mila.

«L'attivazione di spazi non canonici — il castello, il lago di Caldonazzo e, da quest'anno, il cortile interno della Pretura — interpreta l'idea di una programmazione diffusa, connessa ad una duplice prospettiva: legata, la prima, ad una ipotesi di confronto e di interazione fra linguaggi, forme espressive e nuove tecnologie; riferita, la seconda, ad una compilazione rigorosa, capace di aggiornare perenni il senso storico delle scelte tradizionali, ma non per questo convenzionali di Psa». L'impegno che il festival attribuisce a questo iti-

nerario è sottolineato dalla qualità dello sforzo produttivo espresso e da tre prime assolute: *Treni d'Onda*, spettacolo-laboratorio testuale, vocale, acustico, visivo e coreografico con Franco Laurina, Jean Christian Chalon e Maria Consagra; *Alterazioni: passaggi su paesaggio*, espressione di teatro ambientale coprodotto da Psa e dal gruppo di ricerca Krypton, per la regia di Giancarlo Cauteruccio, sul lago Caldonazzo e la video installazione di Fabrizio Plessi, l'artista reggino presente a importanti avvenimenti espositivi (dalla Biennale di Venezia all'esposizione di Kassel), che ha realizzato appositamente *Porfido a Pergine* nella sala del Castello, dove l'acqua e la pietra costituiscono le strutture elementari di una «fontana» in cui si mescolano primitività ed eleganza. A questi tre appuntamenti si può aggiungere il gruppo della Bruno Tommaso Band che, raccogliendo i nomi più noti del panorama jazzistico italiano, si è impegnato sulla colonna sonora cinematografica del film di Buster Keaton *Steamboat Bill Junior* del 1928, uno dei capolavori del cinema muto, utilizzando le più ampie aperture espressive e l'introspezione del *free music* per dare sorprendente atmosfera alle gags surreali del comico.

Chiediamo ancora a Oss Noser che è anche assessore alla Cultura e presidente del coordinamento

teatrale del Trentino, com'è cambiato Psa dalle origini a oggi.

«Sedici anni fa, nel Trentino Alto Adige non esisteva nessuna attività di spettacolo vero se non nelle sei stagioni primarie invernali. Oggi abbiamo tre festival di spettacoli estivi e dodici stagioni di teatro primario invernale in una provincia, peraltro, ricchissima di filodrammatiche (ben 110 su 400 mila abitanti e di vecchissima tradizione). Il clamore provocato da Psa è stato tale che dopo averci guardato con timore e ammirazione altre rassegne sono subito spuntate. Alla prima edizione di Oriente-Occidente, per esempio, abbiamo dato noi una mano; si può affermare che Psa ha fatto da rompighiaccio, da avamposto: le scelte che elabora sono oggetto di discussione in tutta la provincia; cresce un ambiente culturale dove si discute, si parla e se ne vedono i frutti nel territorio con il formarsi di uno staff tecnico, per esempio, preparato ed attento. E cresce un pubblico al quale ci sforziamo di servire spettacoli di buona qualità, fra imprese e nuove produzioni, nelle serate d'estate». D'inverno il Comune (che ha raddoppiato le strutture bibliotecarie) organizza una stagione di cinque-sette titoli nel teatro parrocchiale, che ha una capienza di trecento posti, ma Pergine si sta dotando di un teatro comunale che sorgerà a fianco

dell'attuale Teatro Tenda. C'è già il progetto che, ritardato per questioni urbanistiche, sarà realizzato entro l'inizio del 1993. Sarà un teatro di seicento posti che si inserirà nella struttura provinciale Trento-Rovereto-Pergine. Le tre strutture, oltre che servire il pubblico locale, potranno caratterizzarsi ognuna con una propria stagione (danza, lirica e teatro) anche perché le tre aree sono contigue: Pergine dista dieci chilometri da Trento e Trento venti da Rovereto. E a questa struttura provinciale darà un forte contributo la metropolitana di superficie che è in via di realizzazione. Intanto dopo l'iniziale *Treni d'Onda*, il gruppo Ricerca e Progettazione diretto da Giuliano Vasili-cò, esponente di spicco dell'avanguardia degli anni Settanta (ricordate le sue *120 giornate di Sodoma?*) proseguendo l'itinerario musiliano avviato nel '89 ha allestito *Congiungimenti-Il compimento dell'amore*, dalla novella omonima del 1911, in cui Musil affronta il tema del mistero amoroso, poi sviluppato nell'*Uomo senza qualità*; e Giulio Bosetti diretto da Gianfranco De Bosio, ha riproposto con successo la sua fortunatissima interpretazione dell'*Avaro* di Molière.

COMICI DA BISTROT

Il nuovo spazio alle Carceri: «l'idea di questo Teatro studio per piccole cose sperimentali — ci pilota sempre Oss Noser — ci è venuta a Praga dove ad aprile abbiamo visto proliferare parecchie cantine, anzi saloncini comunicanti con un bistrot che accoglievano spettacoli colti e no, freschi e intelligenti. Quest'anno, in questo spazio che abbiamo chiamato L'ora d'aria abbiamo programmato 34 serate di teatro comico per 12 gruppi o *performers*».

Nello spazio raccolto e silenzioso, ai piedi del Castello, stretto fra stradine cinquecentesche ritmate dagli archi bassi così familiari al Ruzante, ho assistito alla vis travolgente di Massimo Bagliani (*Devo fare un musical*). Ma c'erano, fra gli altri, la Coltellaria Einstein, il gruppo Panna Acida, I Soliti ignoti e Grazia Scuccimarra, Daniele Trambusti, Massimo Cattaruzza, Enzo Jachetti. Al Teatro Tenda, l'Archivoltò di Genova diretto da Giorgio Gallione ha presentato in un fluire di gags, canzoni, scenette e siparietti il suo spettacolo più bello (*L'incerto palcoscenico*) con, tutti da citare e in ordine alfabetico per la difficoltà di formulare una possibile graduatoria di gradimento, Marcello Cesena, Maurizio Crozza, Ugo Dighero, Mauro Pirovano e Carla Signoris, che si sono moltiplicati fra avanguardie storiche e teatro popolare, Petrolini e parodie operistico-operettistiche e di basso *variété*, rinverendo i tempi del Nebbia Club dove passavano Sandro Massimini e Paolo Poli, Piera degli Esposti e i Gufi.

Dopo il forzato rinvio per il nubifragio che ha distrutto la struttura di tubi metallici sul quale era montato il laser per *Alterazioni-Passaggi su paesaggio* sulla sponda di Calceranica, Giancarlo Cauteruccio e il suo gruppo Krypton hanno potuto finalmente presentare davanti a un pubblico europeo, composto in gran parte di olandesi e tedeschi, il progetto speciale per il lago di Caldonazzo. Pur nella struttura ridotta, che ha dovuto rinunciare ai monitors tv incastonati nei tubi di metallo luminescente e agitata da dinamiche gestuali, coreografiche e fonetiche vocali (cui davano plastica presenza Rosanna Bruzzo, Mariano De Tassis, Camilla Frontini, Susanna Gozzetti e Riccardo Naldini) la favola di Pym (Fulvio Cauteruccio) e della custode dell'isola desertificata di Ogigia (Michela Radici) rigenerata mercé l'uso di un tecnomettore di energia, ha affascinato il pubblico presente, accalato alle transenne, con una visione multimediale (musiche di Giusto Pio) realizzata da laser computerizzati, che passavano nel paesaggio variandolo e ricreandolo in poetiche suggestioni. Più difficile è parsa la fusione con la scrittura poetica originale di Marco Palladini. □

A pag. 36, Marcello Cesena, Ugo Dighero, Mauro Pirovano e Maurizio Crozza in «L'incerto palcoscenico» del Teatro dell'Archivoltò. In questa pagina, Marzia Ubaldi, Mariano Rigillo e Giovanna Revere nell'«Impresario delle Smirne» di Goldoni.

MISSIROLI, TROVAJOLI E KEZICH PIÙ GOLDONI A VERONA



Ed ecco *L'impresario delle Smirne* trasformato in un *musical* del '700

«**C**antando sotto la pioggia»: è stato questo l'inatteso epilogo dell'operazione che Tullio Kezich e Mario Missiroli hanno realizzato intorno a *L'impresario delle Smirne* di Carlo Goldoni, con la complicità musicale di Armando Trovajoli. La commedia giocosa che il Goldoni scrisse, in versi martelliani, per il Carnevale di Venezia del 1760, e ridusse successivamente in prosa, nel libero adattamento proposto al Teatro Romano è diventata un *musical*, e una pioggerella tiepida e fina ha tenuto a battesimo la *prima* dal terzo atto in poi. Ligi al dovere, gli attori hanno continuato a recitare, davanti ad un pubblico trattenuto dal divertimento.

L'operazione ha sconcertato, com'era prevedibile, i goldonofili di stretta osservanza ma ha divertito il pubblico ignaro di questioni di fedeltà al testo, a giudicare perlomeno dagli applausi che concludevano ogni tirata canora. Devo dire che il merito maggiore di questi risultati di gradevolezza era dei *couplets* di Trovajoli: un elegante, cantabile *pastiche* che, sulla spiritosa versificazione a rimette baciata di Kezich, fonda temi di Cimarosa e Scarlatti con spunti melodici inequivocabilmente moderni, vocalizzi settecenteschi e ritmi da piano bar. Perché no, dopotutto? Il bicentenario goldoniano, ormai prossimo, non dovrà essere soltanto una serie di immobili, immusonite riprese; e un'operazione come questa dell'Estate Veronese non può essere considerata «eretica» a priori.

Semmai, ci sarà da discutere sui risultati: in che misura un Goldoni «in musical» va nella direzione della famosa Riforma del Veneziano oppure, nell'inevitabile appiattimento degli spessori letterari e psicologici del testo implicito nelle effusioni, sia pure parodistiche, del «belcanto», non regredisce entro gli stereotipi del *mélo*? La questione, dopo l'esperimento veronese, è aperta. C'è poi un'altra questione, più tecnica. Il teatro italiano (questione di costi, fra l'altro) non sembra più capace di produrre commedie musicali. La bella colonna sonora di Trovajoli era registrata e i cantanti — se l'acustica notturna del Teatro Romano non mi ha ingannato — cantavano bene, ossia con garbo e acconcia *vis comica*, ma in *play-bach*. Con un irrimediabile effetto di generale impoverimento.

Opera considerata a torto minore per l'esilità della trama, ma assai rappresentata nell'Ottocento e riproposta nel dopoguerra con una memorabile messinscena di Visconti che già usufruiva di commenti musicali di Nino Rota, *L'impresario delle Smirne* è una «turcheria veneziana» che descrive le smanie di tre cantatrici (la fiorentina Lucrezia detta l'Acquadrataia, perché vendeva bibite, la lagunare Tognina detta la Zucchina e la bolognese Annina, detta la Mistocchina), del soprano Carluccio detto Cruscarello, del tenore Pasqualino amico della Tognina, nonché di figure di contorno come il poeta pitocco Maccario, il napoletano Nibbio direttore di teatro e il conte Lasca protettore di virtuosi, per strappare una scrittura al danaroso mercante turco Ali, sbarcato nella Serenissima con l'intento di portare in patria una compagnia italiana di belcanto. Ma Ali, spaventato dalle rivalità e dalle beghe dei teatranti, se ne fugge da Venezia, lasciando tuttavia un gruzzolo, a titolo di risarcimento, che servirà forse per garantire la sopravvivenza artistica della finalmente rappacificata compagnia.

Kezich ha sfrondata e ridotto, ma con gusto. Missiroli s'è buttato nell'impresa con feroce *verve*, talvolta indulgendo in effetti facili: ma la caccia notturna all'impresario turco è un piccolo capolavoro di farsa satirica. Paolo Tommasi, dal canto suo, ha immaginato scene e costumi semplificati e sgargianti, da «figurine Liebig». Le tre cantatrici, il teatrante napoletano e il poeta, genovese, s'abbandonano al gioco amplificato dei dialetti. Figlia d'arte ormai esperta, Emanuela Moschin è una Lucrezia di parodiata civetteria: Marzia Ubaldi è una Tognina procace e faccendona, Giovanna Revere una Annina comicamente *poseuse*. Andrea Fusari è, nella voce come nel portamento, un soprano da antologia comica, Franco Famà un poetino stenterello e menagramo. Ma su tutti domina, caricaturale Ali calvo, assatanato e arruffone, tuonante come un Mangiafuoco del Bosforo, Mariano Rigillo. Ugo Ronfani

COSÌ DANZA L'EUROPA A CASTIGLIONCELLO

ORFANI E EREDI DI BÉJART

SANDRO M. GASPARETTI



Dopo che il *Ballet du XX Siècle* e il suo padre-padrone Maurice Béjart hanno lasciato il Belgio, ballerini e coreografi belgi hanno cercato, vinto l'inevitabile *shock* di un primo sentirsi orfani e senza guida, nuove forme e nuove esperienze. A queste il festival *Così danza l'Europa* di Castiglioncello ha dedicato quest'anno la propria rassegna. È stato un voler evidenziare le ultime e più felici proposte di una danza giovane, che sia pure ancora alla ricerca di una forte identità e di segni folgoranti, non manca di originali artisti e significative suggestioni. Micha Van Hoecke, il nuovo direttore artistico, ha sottolineato che «da quest'anno ogni edizione non sarà soltanto una prestigiosa "vetrina" estiva, ma un momento di approfondimento delle tendenze internazionali più fruttuose di un dato Paese europeo. È anche mia intenzione non limitarmi all'utilizzo di una possibilità solo periodica. Costruiremo a Vada, nei pressi di Castiglioncello, forse con l'aiuto della Co-

munità economica europea, un grande centro coreografico funzionante tutto l'anno. Sarà un centro polivalente: d'informazione, creazione e coproduzione, nato anche dal ricordo e dalle esperienze di *Mudra* a Bruxelles». È stata anche pensata una formula nuova, per quanto riguarda lo spazio, con la creazione all'interno della pineta del Castello Pasquini di un altro piccolo teatro, per spettacoli meno conosciuti e famosi che meritano però di essere scoperti.

«La cosa funziona meglio rispetto alla Piazzetta (sia pure bellissima) di Rosignano Marittimo, in cui negli ultimi anni veniva decentrata una parte del festival, perché tutte le manifestazioni, sia quelle maggiori sotto il tendone, sia le minori nella nuova struttura, rimangono nell'orbita più funzionale ed accessibile del Castello», hanno precisato gli organizzatori Sergio Manzi, assessore alla Cultura, e lo stesso Van Hoecke. Fra gli ospiti della rassegna emergono — in armonia con l'impostazio-

ne eminentemente monotematica — i fiamminghi e valloni Plan K, Pierre Droulers, Marc Vanrunxt, José Besprosvany e Michèle Anne De Mey.

Plan K, con *The fall of Icarus*, ha dato il via alla rassegna ispirandosi all'enigmatico quadro *Paesaggio con la caduta di Icaro* di Bruegel il Vecchio. Un tentativo di superamento dei confini della danza contemporanea mediante la contaminazione con altri linguaggi, come le video-sculture di Fabrizio Plessi e la polifonia di immagini elettriche, per un'immersione in un immaginario tecnologico. Vanrunxt ha cercato di percorrere nuove vie con *Sur Scène*, un assolo quadripartito tessuto su una gestualità espressionista anche mediante la «Salomé» di Richard Strauss. Formatosi anche lui al Mudra, Besprosvany, ispirandosi al capolavoro neoclassico di Strawinsky-Balanchine *Apollon Musagète*, ha proposto *Apollon. La nuit*, per evidenziare un rapporto lacerante fra il momento dell'utopia apollinea antica e le smentite dell'oggi, com-



A Todi Bertolazzi e Collodi, novità d'autore del secolo scorso

PAOLO LUCCHESINI

Cento spettacoli seguiti da migliaia di spettatori, alcuni replicati a furor di popolo, un caso unico per una rassegna. Ma, fra le tante particolarità del festival di Silvano Spada, brillano anche la flessibilità, la disponibilità di soddisfare il pubblico, di convincere gli attori di prolungare le recite. Sono spettacoli già baciati dal successo che meriterebbero essere inseriti nei normali circuiti nazionali. Per esempio, perché teatri importanti, presumiamo, non ospiteranno due «novità» d'autore del secolo scorso come *La maschera* e *Gli amici di casa*? Chi non conosce autori come Carlo Bertolazzi e Carlo Collodi? Ma non dimentichiamo anche *L'imperatrice della Cina* e *Umberto e Maria José*.

Dipende dal sistema italiano che non concede molti spazi a produzioni realizzate in occasione di un festival giovane che non dispone ancora di decenti contributi statali, nonostante abbia raggiunto e superato il faticoso traguardo dei tre anni di attività. Il Todi Festival, un'edizione dopo l'altra, è diventato un centro unico di valorizzazione e di recupero di drammaturgia italiana.

Ed eccoci di fronte a due «novità» del secolo scorso firmate Bertolazzi, che ha aperto il programma della prosa del quinto festival, e Collodi. Dell'autore di *El nost Milan*, *La gibigliana*, *Lulù*, *L'egoista...* è stata riesumata *La maschera*, commedia amarissima, inutilmente scritta in lingua — o meglio in lingua e nei diversi dialetti di alcuni personaggi — che non ebbe fortuna, considerata scabrosa riproducendo la vita grama ed equivoca di una compagnia di operette di modeste pretese. Il testo, invece, è stupendo, argigno, un continuo contrasto fra la guitta futilità degli attori affamati, dispettosi, sognatori e la vana, dolorosa, inutile resistenza di Lina, figlia dell'impresario e direttore d'orchestra Martelli, attrice per forza, che si illude di crearsi una vita diversa, specchiata, priva di luridi compromessi pur di campare. Commedia dai risvolti tragici meravigliosamente esaltati da Filippo Crivelli — finissimo nel contrappunto fra le esilaranti risse e pettegolezzi degli attori e lo strazio interiore di Lina, abile nel mantenere vivo il ritmo del costante concertato di una compagnia numerosissima —, *La maschera* ci è parsa una *pièce* che, orecchiando modelli di Goldoni e di Sografi, anticipa e, forse, illumina il filone del teatro sul teatro di Viviani e Eduardo, dell'epopea dell'avanspettacolo e, soprattutto, della fioritura drammatica e filmica angloamericana, per ultimo il ben noto *A chorus line*. Sempre più convincente Elena Ghiavrov, affascinante, palpitante, fiera Lina, prigioniera di un ineluttabile misero destino di teatranche. Carlo Valli è stato un dolente, imbelli maestro Martelli. Stupendo il comparto degli «artisti» a cominciare dallo scatenato, mirabolante Edoardo Borioli.

Altra chicca *Gli amici di casa* di Carlo Collodi, giornalista e scrittore con un rapporto difficile, contraddittorio con il teatro. Il padre di Pinocchio era attratto morbosamente dal teatro, ma, al tempo stesso, ne subiva la maestà. In particolare Collodi non riusciva a metter piede alla Pergola. Aveva soggezione dello sfarzo della sala, si sentiva in imbarazzo con il suo abito da passeggio in mezzo alla nobiltà in scuro e alla ricca borghesia rampante. Quel bel mondo fiorentino tutto fatuità e pettegolezzo non gli piaceva, lo vedeva falso, meschino. Così fra i primi tentativi letterari, volle inserire anche una commedia che fosse lo specchio — il più deformante possibile — dell'insulsaggine letale di perditempo, scroccioni, calunniatori che frequentavano i salotti bene. Con *Gli amici di casa* Collodi, insomma, voleva mettere in berlina una classe sociale sciocca e parassitaria, anticipando inconsapevolmente di qualche decennio il verismo italiano, ispirandosi alle grandiose burle del Boccaccio, di Machiavelli, del Lasca, del Bibbiena, del Buonarroti, del Fagioli, passando però il segno: alla classica conclusione amara o ridicola sostituì un finale tragico, imprevedibile: il groviglio di menzogne e di equivoci degli *Amici di casa* si spinse verso il dramma umano e, perseverando nel gioco delle ipocrisie, toccò il colpo di rivoltella. Ovvio che i censori del Buon governo lorenese, solitamente di manica larga, appena letta la commedia di Collodi ne bloccarono le prove già avviate al Cocomero (presto Niccolini). Era il carnevale 1853-54. Due anni più tardi Collodi ebbe la soddisfazione di pubblicare il suo lavoro, ma mai quella di vederlo in palcoscenico. Opera prima, unica, scoperta da Antonio Venturi, regista colto e di non poche virtù (il gusto della caratterizzazione, i ritmi esatti) la *pièce* di Collodi scatenò tutta la virulenza maldicente di tre bellimbusti che si divertono nel mettere nei guai il conte Florestano, sua moglie Matilde e il presunto amante conte di Roccamarina.

Potrebbe essere soltanto uno scherzo di pessimo gusto rimediabile con una risata, una scusa, un brindisi come si conviene alla conclusione di ogni *vaudeville*. Invece il gioco condotto dal malvagio ipocrita Alfredo, assume tinte fosche. Florestano si rovina: accecato da un debito da pagare e convinto che la moglie lo tradisce, sfida al duello Roccamarina, il quale cerca in tutti i modi di evitare lo scontro. Ma il viscido Alfredo, impavido boia, si guarda bene di fermare i due contendenti, amici e pronti alla tregua. Né basterà la respicenza tardiva del frivolo Federico che avverte Matilde, ultima a sapere del duello. Troppo tardi, uno sparo e Florestano morrà.

Morire di maldicenza: dalla commedia comica irresistibile, una girandola di infami bugie e di sottili allusioni, un balletto grottesco sulle note del valzer del *Faust* di Gounod, al precipitare nel cruento e nel macabro.

Soltanto Venturi, fiorentino, attento osservatore dei comuni comportamenti dei suoi concittadini, poteva disegnare i personaggi di Collodi, maestri dello sgambetto e della calunnia. Cinico *deus ex machina* lo spregevole, criminoso, impotente Alfredo demonio da salotto cesellato con estrema bravura da Giampiero Fortebraccio, un cameo di vigliaccheria e nequizia; «spalle» le languacce Federico e Eugenio ben caratterizzate da Claudio di Ciulla e Salvatore Martino. Ed ecco le nobili vittime: l'altera, sanguigna, perspicace contessa Matilde affidata alla classe e l'ironia di Angela Cardile; il disperato Florestano del signorile Vanni Materassi e, non ultimo, il cristallino Roccamarina gentiluomo invischiato del prestante Duilio Del Prete.

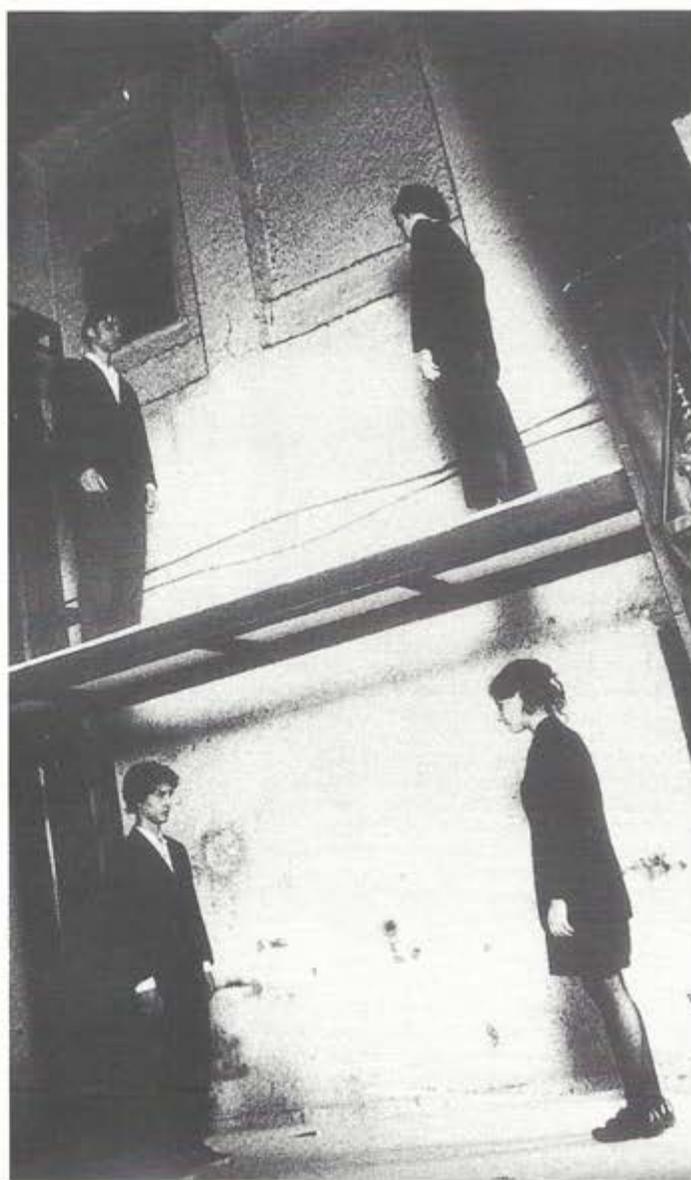
prese quelle delusioni, di cui proprio il coreografo si è voluto fare interprete — da alcuni anni — per il mancato rinnovamento della danza europea. Il Beethoven della terza sinfonia ha fornito invece la struttura musicale per il progetto geometrico *Sinfonia eroica*, alla coreografa Michèle Anne De Mey. Una fresca e scanzonata staffetta di frasi musicali e coreografiche che s'inseguono e si riprendono mediante movimenti paralleli e differenti sul tema dell'eroe e dell'antieroe — come rovescio necessario — più quotidiano. Altri allestimenti, *Pierino e il lupo*, su musica di Prokofiev, e *Regarde* da parte del Ballet Theatre L'Ensemble, per la coreografia di Micha Van Hoecke. Il secondo, una novità assoluta, voleva essere soprattutto una riflessione originale sulle questioni che affliggono l'umanità contemporanea — la guerra, in particolare, e l'emarginazione — su un collage di musiche della liturgia ortodossa (Micha è anche di origine russa), di Brahms e Paolo Conte. Fra gli artisti italiani, Adriana Borriello con *Contrappunti* e soprattutto Roberto Castello, il «Fregoli» del balletto e uno dei fondatori di «Sosta Palmizi», con un'originale *Enciclopedia*. Ospite d'eccezione della rassegna è stato il padre del Butoh Kazuo Ohno, oggi ottantacinquenne, che ha riproposto con il proprio stile inimitabile i suoi *Admiring La Argentina* e *Water Lilies* fra gli applausi di tutti. E per chiudere il tradizionale *Gala per Castiglione* con *étoiles* della danza contemporanea, ideato da Vittoria Ottolenghi. Il prossimo anno sarà di scena la Francia. □

A pag. 38, un momento di «Sinfonia eroica» di Michèle Anne De Mey. In questa pagina, Micha Van Hoecke.

IN UN CONFRONTO FRA ITALIANI E STRANIERI

PERCORSI ARTISTICI DI RICERCA MA ARIA DI *DÉJÀ-VU* A POLVERIGI

VALERIA PANICCIA



Cercare la ricerca a Polverigi quest'anno è stata un'impresa complicata. In ogni senso. Il ricchissimo ma disomogeneo cartellone della tredicesima edizione prevedeva, infatti, continui spostamenti, anche nell'ambito di una stessa serata, tra Iesi, Ancona e Polverigi, privilegiando si nuovi spazi ma creando problemi di inevitabili rincorse tra uno spettacolo e l'altro. La mappa che ne è venuta fuori è caratterizzata da una stasi pressoché generale e da un'ipotetica gara tra i percorsi artistici italiani e stranieri. I primi sono sicuramente emersi per rigore, precisione, raffina-

tezza e sensibilità nei dettagli, mentre nei secondi è prevalsa, per lo più, una certa aria di *déjà-vu* e infelice irrivenza che ha fatto il suo tempo. Hanno aperto e chiuso *Inteatro*, diretto da Velia Papa, due perle del nuovo teatro italiano o teatro di ricerca. Ma valgono ancora queste etichette? «Non credo ci sia una distinzione così netta tra teatro di ricerca e teatro tradizionale. Esiste un buon teatro o un cattivo teatro» ci ha precisato Guido Almansi presente al Pergolesi di Iesi per *Il giardino delle delizie* (titolo derivante dal *Trittico* di Bosch) di Giorgio Barberio Corsetti. Un'opera *in progress*

che dopo il debutto a Taormina ha presentato una forma non ancora definitiva (soprattutto — ci auguriamo — dal punto di vista drammaturgico, molto fragile, nonostante le citazioni da Freud, Kafka, Kiefer) ma pur certamente una tappa importante nel lavoro di Barberio Corsetti che qui abbandona definitivamente l'uso dei monitors, si riappropria non solo della parola ma anche della trama e, come sempre, «fa parlare» splendidamente i corpi degli attori che scivolano, saltellano, danzano e usano significativamente oggetti, come tavolette d'ardesia e sacchetti di plastica o sprizza-

no dalle tasche polveri colorate, ciascuno in tinta con i propri abiti. Un bravissimo attore, Tonino Taiuti, fa da *trait-d'union* essendo presente sia in questo spettacolo che in quello che ha concluso il festival, *Rasoi*, la bella, amara e sofferta rapsodia di pezzi inediti, meditazioni e frammenti su Napoli che Enzo Moscato ha composto per i Teatri Uniti. Inutile soffermarsi di più su questo spettacolo, salutato qui e già al Valle di Roma nella scorsa stagione, con un caloroso successo, grazie oltre che alla bravura degli attori, alla regia (quel sipario che inghiotte ogni cosa non lo dimenticheremo presto) di Martone e Servillo e all'idioma, alto e basso contemporaneamente, neobarocco di Moscato.

Tra le altre produzioni italiane merita attenzione *Scadenze*, ispirato a *Vite a scadenza* di Elias Canetti e realizzata dal gruppo La Ribalta di Torino che ci ha deliziato con la storia di Ventisette e Settantadue (Antonio Viganò e Michele Flocchi), di professionisti agrimensori, i quali vivono, in un futuro remoto, un'aria di felicità artificiale e un bel giorno scoprono, insieme, un tempo dominato dal caso e da persone che non hanno impresso, come loro, sulla testa il numero degli anni concesso ad ognuno di vivere e il programma della propria vita. Un equilibratissimo gioco, questo del gruppo La Ribalta, tra lavoro dell'attore, movimenti coreografici, mimici, gestuali, gusto e piacere dell'immagine e della musica.

Anche *Antenata Atto I* del teatro della Valdoca, definita dal regista Cesare Ronconi «un'opera di Epica contemporanea concepita in tre parti» (la prima è *Prologo. Sigillo alle Madri*), si è distinta per raffinatezza e coerenza: Mariangela Gualtieri (anche autrice del testo), Gabriella Rusticali, Carolina Talon Samperi si muovono all'unisono in un rito che vorrebbe evocare un mondo arcaico materno. Così pure i due ex-Sosta Palmizi e carlsoniani doc, come Roberto Castello con *Enciclopedica*, un ironico assolo che passa in rassegna temi come il Destino, la Felicità, la Lussuria, il Telecomando, e Michele Abbondanza con *Terramara* (letteralmente, «depositi a cumulo di terra grassa e nerastra costruiti dagli avanzi di vaste stazioni preistoriche») e anche Gustavo Frigerio con *Io che non ho mani che mi accarezzano il viso* ci hanno presentato garbate operine di teatro-danza.

Tra i gruppi stranieri ha convinto il Turkish Theatre, l'unica formazione professionale in lingua turca, fuori dai confini nazionali, precisamente di Skopje, in Macedonia, con *A cardboard Box*, diretto da Branko Brezovec, un giovane regista croato (di Zagabria) incline a lavorare con differenti minoranze etniche (albanesi, ungheresi, turche, rumene, rom) miscela felicemente tecnologie, elettronica insieme a retaggi arcaici e ancestrali, il tutto alla ricerca di «rituali nuovi». Debordante, goliardica, sconnessa, chiasiosa e purtroppo poco rappresentativa del teatro del futuro è stata la *Conferencia en Rinolaxia '91* del gruppo proveniente da Barcellona, Los Rinos. Ma la rivisitazione del sesso, con tanto di vero maialino in scena, fintissimi lunghi falli, video *hard-core*, vomito e sputacchi e pretesa «atmosfera pericolosamente in bilico tra David Lynch e Pedro Almodovar» non scuote più nessuno.

Allo stadio di laboratorio e dunque non ancora definibili spettacoli, ci sono sembrate le prove dei norvegesi Bak Truppen con *Senza titolo*, dei londinesi con *A girl skipping* (l'unico vero momento teatrale è stato nel finale, quando in proscenio i sei attori-ballerini si sono rivolti al pubblico) e dei francesi del Theatre du Point Aveugle con *Le séjour*, un pretenzioso e noioso spettacolo diretto e scritto da François-Michel Pesenti.

Interessante, per intensità e rigore, *S.O.S.*, tra le ultime coreografie di Gerhard Bohner, che insieme alla Bausch, a Reinhild Hoffmann e Susanne Linke hanno segnato il linguaggio della danza tedesca. Un mix di danza, suono e testo per quest'opera ispirata alle teorie del Bauhaus, e interpretata da due danzatori, accompagnati da una voce recitante. □

A pag. 40, da sinistra a destra: «Scadenze» del Gruppo La Ribalta di Torino; «Il giardino delle delizie» di Giorgio Barberio Corsetti.

Shakespeare, Sciascia e il cinema nel borgo saraceno di Verezzi

ANNA LUISA MARRÈ

Fra difficoltà di ordine economico ed organizzativo, il Festival di Borgio Verezzi ha festeggiato il suo venticinquennale con un programma fitto di appuntamenti e con la pubblicazione di un libro appositamente realizzato per documentare la storia di un'iniziativa nata grazie all'operosità e all'entusiasmo della comunità del posto e del suo sindaco, Enrico Rembado, e in seguito cresciuta fino ad ottenere l'attenzione della stampa nazionale.

L'edizione 1991 si è svolta all'insegna del gioco sottile fra teatro, sogno e realtà, tema conduttore sintetizzato nel titolo: «Teatro, non solo sogno». Dopo l'eccellente prova di Andrea Jonasson, che ha inaugurato la rassegna con *Sogno... ma forse amo* (regia di Rino Zampieri, in esclusiva nazionale), è stata la volta, in prima nazionale, del *Sogno di una notte di mezza estate* di Shakespeare nell'adattamento e con la regia di Mauro Bolognini, interpreti Paola Gassman e Ugo Pagliani.

Immacabile è stata anche quest'anno la presenza della compagnia di Giulio Bosetti, ospite con *L'avarò* di Molière per la regia di Gianfranco De Bosio, cui è seguita la prima de *Il giorno della civetta* che Giancarlo Sbragia ha adattato dal romanzo di Leonardo Sciascia con la regia di Melo Freni, interpreti principali Nando Gazzolo e Nino Castelnuovo e *La dodicesima notte* di Shakespeare, diretta con brio da Jerome Savary.

Diverse le iniziative collaterali: dal convegno-dibattito su Leonardo Sciascia dal titolo *Mafia, società e costume* organizzato in concomitanza con lo spettacolo di Freni, alla rassegna cinematografica *Teatro in celluloido*. Inoltre l'associazione «Amici del Teatro Sivori» di Finale Ligure ha allestito uno stand per documentare il progetto di restauro e recupero dell'ottocentesco teatro finalese, mentre la galleria «Il Vicolo» di Genova ha proposto una antologia dell'opera dello scenografo Emanuele Luzzati.

Il volume *La scena, le stelle: 25 anni di teatro a Borgio Verezzi*, edito dalla Costa e Nolan di Genova a cura di Mauro Mancioti, ha ricostruito la storia del festival attraverso le testimonianze di affezionati spettatori come Gina Lagorio, Paolo Emilio Poesio e Giuseppe Grieco, completata da una scelta di materiale iconografico e dalle locandine di tutti gli spettacoli alternatisi nella suggestiva piazzetta verezzina a partire dal 1967. Il Premio Veretium, nato nel 1971 per iniziativa del critico Carlo Marcello Rietmann, quest'anno è andato ad Elisabetta Pozzi, premiata per le sue intense interpretazioni della scorsa stagione, da *Giacomo il prepotente* di Manfredi, a *Max Gericke* di Karge, a *I serpenti della pioggia* di Enquist. Enrico Rembado, sindaco di Borgio Verezzi e da sempre responsabile artistico della rassegna, si è dichiarato soddisfatto per la folta partecipazione di pubblico registrata quest'anno e per la presenza costante della stampa nazionale, mentre ha lamentato la mancanza di appoggio da parte del Comune e degli enti organizzatori. Data la situazione, Rembado, che da molti anni si prodiga senza risparmio per la riuscita dell'iniziativa, anche con personale impegno economico, non ha escluso le dimissioni, sia come sindaco che come patron del festival. □

Est europeo e America Latina per la rassegna off di Chieri

FRANCO GARNERO

Nonostante i ricorrenti lassismi organizzativi anche quest'anno Chierifestival si è distinto come il più interessante e imprevedibile appuntamento piemontese per i cultori dell'Off. Il programma comprendeva una cinquantina di spettacoli di compagnie italiane e straniere di teatro e di danza, di teatro popolare (leggi cabaret), di teatro di strada e di compagnie emergenti, oltre una rassegna di video d'avanguardia e un convegno in memoria di Tadeusz Kantor.

L'Est europeo e l'America latina — in attesa di un'edizione '92 tutta dedicata alla scoperta del Nuovo Mondo — sono stati gli elementi caratterizzanti di questa edizione, che si è distinta per lo spettacolo d'apertura — in prima assoluta *La trasfigurazione di Benno il cicione* ispirata al tema del cannibalismo e scritta dall'americano Albert Innaurato, regia di Walter Malosti — e per la prima nazionale di *Elena* di Iannis Ritsos, diretta da Julio Zuloeta. In uno dei momenti centrali del monologo, Elena (Rita Pensa) afferma che «la morte di Agamennone, di Clitemnestra alla fine si scordano, nella memoria rimangono solo le cose piccole, marginali», per evidenziare uno dei temi cari al poeta greco, quello della decadenza e dello squallore dell'età contemporanea rispetto all'età del mito. Ritsos, che compose il poema a metà degli anni '70, non specifica se a parlare è il fantasma di Elena, la bellissima greca giunta ormai alla fine dei suoi giorni o un'attrice che vorrebbe rinverdirne il ricordo. Il regista ha voluto affiancare a Elena un'Ecuba (Eleonora Cosmo) che recita in greco antico le parole che Euripide le mise in bocca nelle *Troiane*.

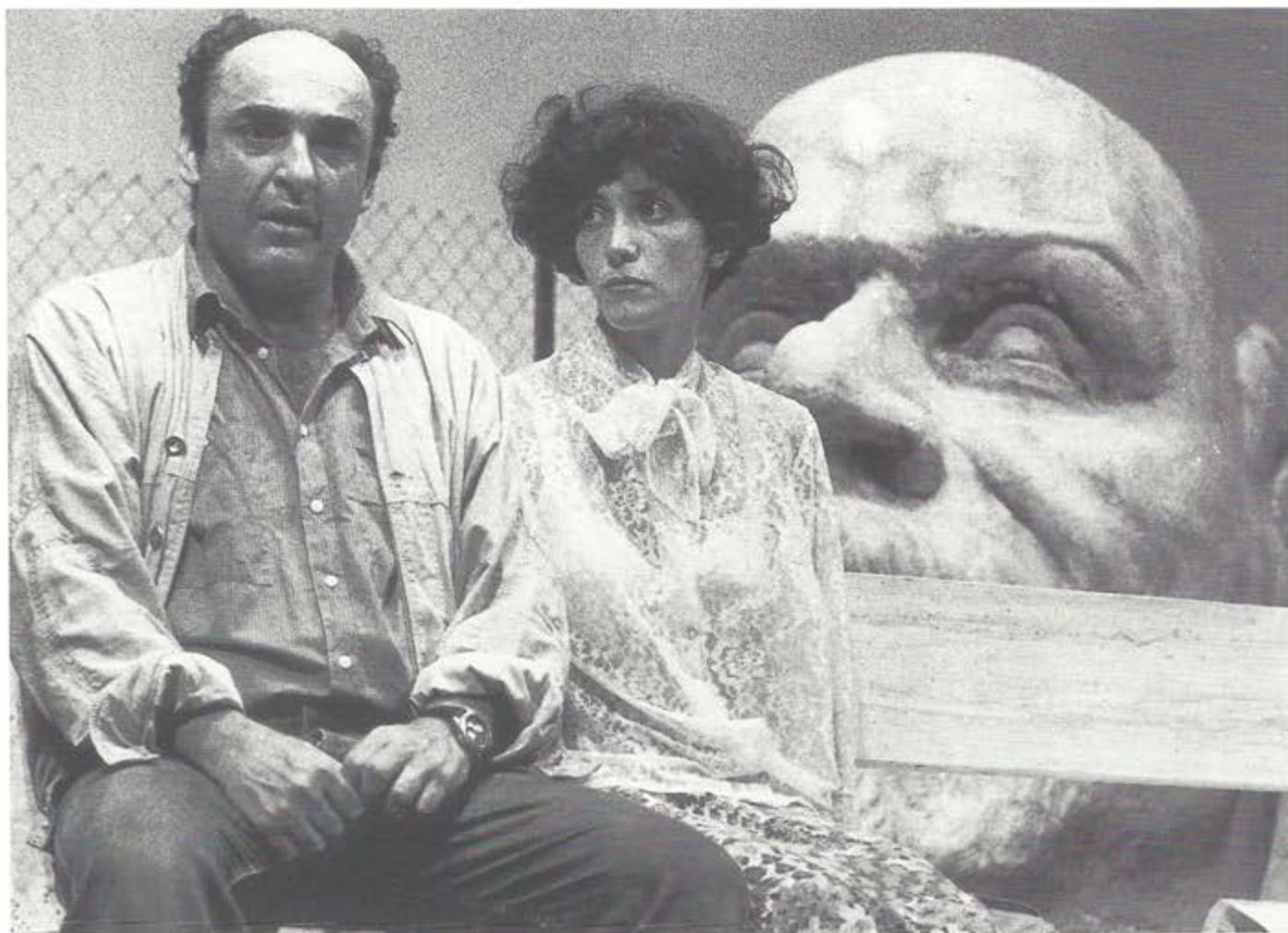
Si attendeva infine con una certa curiosità il saggio degli allievi di Perla Peragallo, proposto nella giornata di chiusura. La Peragallo infatti, dopo aver abbandonato all'inizio degli anni '80 Leo De Berardinis con cui aveva realizzato tanti spettacoli, ha deciso, dopo nove anni di silenzio di ritornare al teatro dedicandosi esclusivamente all'insegnamento. *Preghiere con pietre del sud* tuttavia ha suscitato più perplessità che consensi soprattutto per quegli allievi che ai brani di autori consacrati ne hanno preferiti altri di loro creazione. □

DAVICO BONINO DOPO FANTONI HA DIRETTO LA RASSEGNA

ASTITEATRO: NON BASTA ESSERE POVERI MA BELLI

Il russo Gel'man, Chiti e la Villorosi in una pièce della Moretti fra le novità di quest'anno - Un futuro reso incerto dalle difficoltà economiche.

FRANCO GARNERO



Le crescenti ristrettezze in cui anche *Asti Teatro 13* è stato costretto a muoversi hanno ancora una volta impedito a questo festival quel definitivo salto di qualità che la sua storia ampiamente autorizzerebbe. Dopo la rinuncia, quasi improvvisa, del direttore artistico Sergio Fantoni — il quale in primavera aveva annunciato che non avrebbe rispettato per motivi di salute il contratto che lo impegnava ancora per due edizioni — il neoassessore alla Cultura Giuseppe Barolo ha offerto l'incarico a Guido Davico Bonino. L'ex critico de *La Stampa* ha firmato per un anno e, nonostante i molteplici impegni che lo assorbono — Spoleto, università, casa editrice Einaudi — è riuscito a confezionare, pur nella fretta, un dignitoso cartellone sulla drammaturgia contemporanea.

Accanto al cartellone principale, che da anni caratterizza il festival, Davico Bonino ha voluto una seconda edizione di quel Cabaret Viola, da lui già curato lo scorso anno, che aveva raccolto un pubblico piccolo ma partecipe. Stessa formula — lettura di poesie con musica dal vivo — e stessi risultati, anche se questa volta erano in programma una miscellanea di poesie francesi del Novecento sul tema della donna, la *Giovanna d'Arco* di Maria Luisa Spaziani e una scelta da Amy Lowell. Le altre iniziative minori sono state la presentazione dei cinque spettacoli vincitori del Premio Stregatto (crudelmente confinati, però, nella fornace del teatro Politeama), un Torneo dell'attore esordiente, un allestimento di filodrammatici e *Prima del teatro*, serie dedicata a esplorare i rapporti tra

antropologia, folclore e teatralità. Soppressa, per volontà del direttore artistico, la rassegna dei comici in piazza, che era l'unica sempre affollata di pubblico pagante.

RUSSIA IERI E OGGI

Asti Teatro 13 è stato dunque inaugurato da *Emma, il ridicolo della vita* scritto e diretto da Ugo Chiti. Il nome della protagonista evoca Flaubert ma le sue caratteristiche nascono più da Palazzeschi e da altri arguti e disincantati narratori dell'inizio del secolo. La figura di Emma è messa in scena attraverso vari quadri che raccontano circa trent'anni della sua vita, da giovane ragazza in fiore

a larva di donna che, a causa della passività e della dignità, non ha saputo andare oltre il disegno di una vita solo annunciata e prevista come felice. Tra gli autori stranieri spicca il nome di Aleksandr Gel'man, consigliere culturale di Gorbaciov e autore de *La panchina*, da molti considerato il più autorevole e significativo esempio di teatro della pe-strojka. La *pièce*, diretta da Marco Parodi, è ambientata in Urss ai giorni nostri. Un quarantacinquenne calvo e grassoccio (Alessandro Haber), trasandato nel vestire e chiaramente alticcio, incrocia in un parco cittadino una giovane donna dal fisico insignificante e sgraziato (Maria Amelia Monti) e tenta goffamente di sedurla. Questo dramma della solitudine e dell'incomunicabilità ricorda, in termini neppure troppo velati, che il crollo delle ideologie e la conseguente liberazione dell'uomo dalle oppressioni di un sistema totalitario non è di per sé sufficiente a ridargli libertà interiore, rispetto di sé e degli altri e onestà di propositi.

Da segnalare ancora *Marina e l'altro*, con Pamela Villoresi — anche regista — e Bruno Armand, scritto da Valeria Moretti, che ha immaginato una notte a Mosca del 1921 tra la poetessa Marina Cvetaeva, perseguitata dai bolscevichi, e un ladro entrato per derubarla. La donna è poverissima, non possiede neppure un foglio di carta e infatti scrive i propri versi sui muri, con il carbone. Il ladro inizialmente non capisce la sua allegria, poi l'intimità della notte lo trasforma e i due si fanno sempre più vicini; tuttavia all'alba l'uomo, nonostante gli inviti della scrittrice, deve tornare a casa dalla moglie. Ancora una sconfitta, paradigmatica di tut-



ta la sua vita futura, ancora un abbandono; ma, come scrive la stessa Cvetaeva, l'amore è perdita. Quest'anno la stampa nazionale ha un po' snobbato la manifestazione e Davico Bonino ha dichiarato che è disponibile a ripetere l'esperienza solo a patto che il Comune — solo 50 milioni di contributo più i servizi — e i cittadini — non troppo ansiosi di andare a teatro — decidano di impegnarsi e di partecipare in misura più consistente. Fino a quando si potrà fare un festival dignitoso in queste condizioni? □

A pag. 42, e in questa pagina, Alessandro Haber e Maria Amelia Monti in «La panchina» di Gel'man. A destra, Patrizia Zappa Mulas e Luca Zingaretti nel testo di Horowitz.

CON LA VEDOVA AL SABATO SERA

Astiteatro propone Horowitz drammaturgo «arrabbiato» Usa

UGO RONFANI



I Festival d'estate, purtroppo, offrono pochi avvenimenti di rilievo. Tanto più volentieri segnalano perciò un'eccezione alla regola. Che è *La vedova al sabato sera* di Israel Horowitz, proposta ad Astiteatro 13, il cui cartellone è stato quest'anno pesantemente zavorato da restrizioni finanziarie.

The Widow's Blind Date (titolo originale) è un dramma aspro, che affonda la lama di un omicidio nel tessuto nient'affatto proustiano del tempo perduto. In una specie di match di lotta libera a tre personaggi consuma una differita vendetta una donna che, studentessa, era stata stuprata dai maschi della sua classe. Tema non nuovo nel cinema, nel teatro e nella letteratura di un'America amara; tema dove s'incordano antropologia sociale e psicanalisi selvaggia e che ha come riferimenti d'obbligo Caldwell, Faulkner e Steinbeck nel romanzo, Williams, Schisgal e Shepard nel teatro. Horowitz — 53 anni, una cinquantina di testi ma pressoché sconosciuto in Italia — ha avuto di certo presenti questi modelli, soprattutto il coetaneo Shepard, e un certo cinema hollywoodiano dello «Struggle for life», della brutalità vitalistica.

Il testo, solido e angosciato, non ci avrebbe però colpito tanto senza l'efficace mediazione dell'allestimento italiano: aderente come la pelle al corpo la traduzione di Patrizia Zappa Mulas e di Enrica Cambieri che trova le equivalenze dello slang metropolitano di Horowitz; distaccata da certo post-naturalismo dell'originale la regia di Fabio Treves, che bada a fare risuonare motivi espressionistici e simbolistici di scuola europea, e molto impegnate ed efficaci le interpretazioni della stessa Zappa Mulas, che è l'ex studentessa Margie rimuginante la differita vendetta contro gli ex compagni maschi; Stefano Santospago, che è l'emarginato George dalla natura predatrice e infida, e Luca Zingaretti, che impersona il nevrotico e violento Archie.

Mortole il marito (un ex compagno che, durante la festa della maturità, aveva partecipato anch'egli allo stupro), Margie è tornata per assistere l'agonizzante fratello cieco Suidi, che la teppaglia scolastica aveva trascinato, quel giorno, a un orrendo incesto. Margie — angelo sterminatore che ci appare davanti in un simbolico tailleur rosso sangue — reincontra Archie, che lavora in una discarica di carta da macero assieme all'ex compagno George, istigatore del non dimenticato festino sessuale. La scena, di Stefania Conti, esplicita crudamente: da un lato una montagna di scarti e dall'altro la bocca della pressa che, ansimando, molla della tonnellate di carta da rigenerare. Margie, ex prima della classe, oggi ricercatrice universitaria, si è portata dietro per anni l'incubo della violenza collettiva subita. E ora, mentre nella discarica consumano una cena a base di piatti cinesi, l'assale «una voglia prepotente di ucciderli entrambi», gli ex compagni stupratori.

Come Margie si racconta nel tormento dell'innocenza perduta; come riattizza con provocazioni erotiche la gelosia dei maschi abbruttiti nell'emarginazione sociale e sessualmente bloccati dal ricordo di quell'episodio violento, e come da questo impasto di angosce e di libidini si scivola prima in risse selvagge e poi nella tragedia, è quanto Horowitz mostra a colpi di sonda nel passato e nella psicologia del profondo. Alla fine Margie scatena il rozzo Archie, che nell'usarla violenza aveva sentito di amarla, contro il cinico, beffardo George, che aveva scatenato l'assalto di gruppo alla ragazza-coniglia; e questo soccombe a una lite mortale. Cresciuta alla scuola di Castri, la Zappa Mulas è senza alcun dubbio una delle nostre giovani attrici più dotate; e lo conferma con questa interpretazione. Alla sua Margie sa conferire pietrificato dolore, orgoglio di creatura umiliata, nostalgia di dolcezze impossibili, e sfoghi ferini. Fragile nella sua determinazione, logica nel rivivere l'incubo, inquietantemente iperrealistica, tratteggia una «Alice nel paese dell'orrore» che ci emoziona profondamente. Sono efficacemente complementari, e intensamente smarriti in questa «danza di morte» intorno all'innocenza perduta di una ragazza, lo Zingaretti, che fa di Archie un bestione con nascoste, imperfette tenerezze, e il Santospago, che è invece un George serpente e faina, provocatore per disperazione. □

CONTINUA LA FAVOLA BELLA DI UN FESTIVAL GIOVANE

C'ERANO UNA VOLTA VILAR E UNA CITTÀ, AVIGNONE...

Nel ricordo del suo fondatore e di Vitez, la rassegna ha rivelato le Commedie Barbare di Valle Inclán, ha riproposto Adamov e ha dato spazi alla nuova drammaturgia - Nel '92 un Don Chisciotte di Lluís Pasqual.

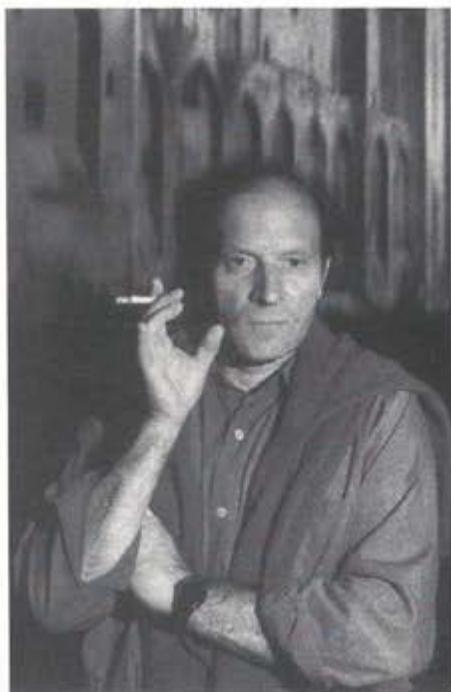
KARIN WACKERS

«**C**'erano una volta un uomo e una città, si incontrarono, si amarono, si sposarono ed ebbero un figlio chiamato Festival». Questa frase Jean Vilar la pronunciò più di quarant'anni fa. Da allora, ogni direttore del più famoso incontro teatrale d'Europa si impegna a perpetuare questa favola. E il bambino cresce bene. Quest'anno ad Avignone si è ritrovata l'atmosfera degli spettacoli notturni, con un programma che, più eterogeneo di quello degli anni precedenti, dava spazio a lunghi spettacoli, dittici o tritici della durata di quattro ore.

LE TRILOGIE

Già nel 1970 Jean Vilar aveva chiesto all'argentino Jorge Lavelli di mettere in scena le *Commedie Barbare* dello spagnolo Ramon Maria del Valle Inclán. Un'impresa rischiosa, e Lavelli declinò l'invito. I testi di Valle Inclán sono romanzi, le battute dialoghi e poesie le didascalie. Come, a teatro, non tradire la dismisura, la foga, il lirismo di un artista che scriveva senza tener conto della scena? Come rappresentare ciò che è irrepresentabile? Oggi, a vent'anni di distanza, Lavelli ha accettato la sfida e ha firmato la regia della trilogia spagnola per il Cortile del Palazzo dei Papi. Uno spettacolo di sette ore, da vedere in due serate o in una sola notte. E anche se l'adattamento del sudamericano Armando Llamas è parso qualche volta semplificato, o troppo attuale, grandi figure del teatro francese ne hanno garantito la qualità: Michel Aumont, Denise Gence, Maria Casarès (che è nata come Valle Inclán in Galizia e che aveva già interpretato *Divine parole* a Buenos Aires, sempre con la regia di Lavelli); e poi talenti giovani come Isabelle Karajan e Jean-Quentin Chatelain.

Lo spazio del Palais des Papes, anche se incantevole e grandioso, è difficile da gestire e gli attori tendono ad urlare le battute, che non sempre risultano comprensibili; il giorno dopo la prima, la stampa è rimasta fredda nei confronti dell'interpretazione e ha rilevato un'eccessiva lentezza nello sviluppo dell'azione. Sicuramente lo spettacolo guadagnerà nello spazio ristretto e definito di un teatro con una scenografia più appropriata, e con qualche taglio.



Finora solo due testi di Valle Inclán erano stati rappresentati in Francia: *Divine parole* e *Luci di Boemia*. In occasione delle manifestazioni intorno a questo grande autore quasi sconosciuto è stato tradotto l'inedito *Las galas del defunto* (*Il bel vestito del defunto*), letto da Michel Aumont, Patrick Pineau e Sylvie Orcier, per una registrazione pubblica a France-Culture. Questo testo fa parte di un'altra trilogia, *Martes de Carnaval*, che narra le disavventure del dio Marte attraverso il quale Valle Inclán getta il suo sguardo satirico sul militarismo e sulla dittatura.

Il bel vestito del defunto, scritto nel 1926, si svolge nella Spagna del 1898 durante la guerra di Cuba, ai tempi del crollo dell'impero coloniale. Un giovane soldato torna nel suo paese, coperto di medaglie ma senza una lira in tasca, nemmeno per pagarsi una prostituta al porto. Per convincerla, ruberà al cimitero il vestito del suo affittacamere.

È un testo indicativo di ciò che Valle Inclán chiamava *esperpento*: la realtà vista attraverso

so uno specchio deformante. Di questo Don Giovanni, grottesco, cinico e amorale, *Hystrio* pubblicherà presto una traduzione italiana, mentre lo stesso traduttore Jean-Jacques Freau lo metterà in scena in Francia nella stagione '92-'93.

Fra le trilogie, accanto alla presenza massiccia di Valle Inclán e di Müller, una più discreta ma non meno interessante è stata quella di Louis-Charles Sirjac, giovane esponente della *nouvelle vague*. *Leo Katz* — questa l'opera proposta — è un romanzo teatrale sul tema del delirio e della realtà. In tre quadri — *La notte, l'inverno e gli affreschi di Leonardo* — Leo, in una clinica psichiatrica, tenta invano di appropriarsi del reale. Dietro il sipario il vuoto del palcoscenico, dietro l'inchiostro la pagina bianca e dietro la vernice la tela.

La regia spoglia, ancora un po' titubante, maturerà probabilmente nel corso della *tournee* a Parigi, alla Bastille e poi in provincia, ma lo spettacolo ha già palesato il grande merito, con una forma espressiva di una notevole levità, di coinvolgere gli spettatori in ogni vicenda e di farli divertire: non è poco in mezzo agli spettacoli angoscianti e opprimenti di oggi.

I DITTICI

Nella serie dei *dittici* figuravano due grandi nomi come Strindberg e Adamov, in una regia doppia della belga Isabelle Pousseur, già presente al Festival due anni fa con un eccellente lavoro sperimentale sul *Castello* di Kafka. Quest'anno Isabelle Pousseur ha voluto abbinare due testi, *Il sogno* di Strindberg e *Se tornasse l'estate* (variazioni su uno stesso argomento attraverso quattro sognatori) di Adamov. Un'atmosfera cupa e misteriosa per il testo di Strindberg, contrapposta ad una scenografia luminosa e leggera per i quattro sognatori di Adamov.

Nello stesso *parti-pris* di interrogazione sulla vita, c'era, più terra terra, lo spettacolo del quarantenne Joël Jouanneau: *Poker à la Jamaïque*. Si svolge in un cimitero, dove i quattro personaggi giocano a poker spostando carte da gioco e croci di carta, con in fondo un bar tropicale, un juke-box e del neon per rallegrare l'atmosfera. Ancora più originale *L'entretien des Méridiens* (*Conversazioni dei*

Meridiani): un dialogo tra due giovani papà, che hanno lasciato il reparto maternità di una clinica, un proletario e un intellettuale vestito da marinaio. Non si capisce bene cosa succede tra di loro, ma non importa: sono smarriti nel cosmo.

Sul retro della medaglia, nel *Festival In*, tre spettacoli meno impegnativi, dei monologhi. Tre autori francesi contemporanei, famosi o meno, Valère Novarina, Hervé Péjaudier e Eugène Duri e tre attori di grande talento, non sempre *têtes d'affiche*, André Marcon, un Robinson Crusoe ansioso e irrequieto, François Chatto, un sovrano impazzito, e Patrick Pineau, un assassino smarrito nel bosco. Da una parte e dall'altra del Rodano, i due primi monologhi, quello di Novarina e quello di Péjaudier, sembrano risponderci. Nell'*Inquietudine* (seconda parte del *Discorso agli animali* di Novarina), il protagonista-animale si rivolge agli animali, interpellando Dio, mentre, *Il sovrano pazzo* di Pejaudier parla ai suoi soggetti come se fosse Dio in persona.

IL FUTURO

Nell'ambito delle letture liriche alla Certosa di Villeneuve-lez-Avignon, è stata presentata un'opera, non ancora compiuta, di Marco Di Bari, compositore trentenne scelto da Luciano Berio insieme al librettista Giuseppe Manfredi. Ispirata alla leggenda di San Giuliano di Flaubert, la partitura ripercorre la storia della musica, dalle prime note medioevali alla grande lirica italiana.

Letture pubbliche per fare conoscere testi inediti sono state organizzate dalle Sade, dal *Théâtre Ouvert* e Lucien Attoun e da *France-Culture* per la radio, offrendo un vasto panorama del repertorio teatrale francese e straniero.

Avignone '91 ha reso omaggio a due grandi scomparsi del teatro francese, Jean Vilar e Antoine Vitez. Sono apparsi due saggi sul teatro di Vitez. Nelle *Mémoires improvisées* (*Memorie improvvisate*), Eloi Recoing, che fu assistente di Vitez ha raccontato l'avventura del 1987 nel cortile del palazzo dei Papi, con il claudeliano *Soulier de Satin*, attraverso un insieme di testimonianze, dai primi schizzi grafici di Yannis Kokkos al momento delle prove allo spettacolo vero e proprio, mentre lo storiografo Georges Banu, insieme a Danielle Sallenave, critico di *Le Monde* ha proposto uno studio antologico (*Antoine Vitez, le théâtre des idées*) pubblicato dalle edizioni Gallimard-Actes Sud-Papiers.

Una mostra alla Maison Jean Vilar, un programma audiovisivo e una rassegna di immagini della fotografa e regista Agnes Varda all'Hospice Saint-Louis hanno ripercorso la strada compiuta dal grande precursore del Teatro Popolare.

In sede di bilancio, Alain Crombecque ha annunciato i risultati del Festival: 110.000 ingressi a pagamento, 8.000 meno che nel 1990, con il cento per cento di vendite per l'avvenimento di quest'anno, *La tempesta* di Peter Brook, ma anche per l'*Opéra equestre* di Zingaro e il doppio-spettacolo Adamov-Strindberg. Si è notata invece una certa riserva nei confronti del teatro spagnolo. Anche se il contratto dell'attuale direttore scade nel 1992, Crombecque è stato incaricato della programmazione per i prossimi due anni. E così, nel cortile del Palazzo dei Papi, nel 1992 ci saranno probabilmente un *Don Chisciotte* con la regia di Lluís Pasqual e nel 1993 un



Cid con la regia di Alexander Lang, tedesco dell'Est, direttore del Schillertheater di Berlino. L'anno 1992 sarà dedicato a Cristoforo Colombo, la Spagna, la scoperta dell'America, e le tradizioni negre e amerindiane. Si pensa anche ad una manifestazione intorno ad Octavio Paz. Le città-partner saranno Roma, Siena, Barcelona, Siviglia e Salisburgo.

I dirigenti del Festival di Avignone intendono decentrare i vari spettacoli in luoghi fuori dalle mura, lavorare sulla durata e evitare l'inflazione delle produzioni teatrali.

Non si parla ancora del successore di Alain Crombecque. Di lui si dice che potrebbe diventare il direttore del Festival d'Automne a Parigi. □

Aperta a Montpellier la Maison Antoine Vitez

Un Centro Internazionale di Traduzione Teatrale, unico in Europa, si è aperto a Montpellier, accanto al Centro Drammatico Nazionale. *Théâtre*

des Treize Vents. Nato nella mente del regista Jacques Nichet e dal traduttore Shakesperiano, Jean-Michel Deprats, il Centro Internazionale della Traduzione Teatrale — la Maison Antoine Vitez — è diventato realtà. Alla testa di questa nuova e gigantesca impresa, una giovane traduttrice di teatro italiano: Karin Wackers.

Da un anno traduttori di teatro, registi, drammaturghi, attori, editori e studiosi vi sono impegnati con un'unica preoccupazione: fare circolare i testi. Sempre attenti alla realtà teatrale, i gruppi responsabili per ogni lingua stabiliscono e attuano un programma coerente di traduzioni di testi che saranno messi in scena a breve scadenza. Per la diffusione e la promozione vengono organizzate delle letture pubbliche durante i Festival, nei teatri o alla radio. Il Centro terrà aggiornato un repertorio delle traduzioni francesi esistenti, dai tempi più remoti sino ad oggi, e una banca-dati consultabile a distanza creando una rete di contatti e di collaborazioni con tutte le istituzioni che mirano, da vicino o da lontano, allo stesso obiettivo. Un servizio pubblico vero e proprio, finanziato dal Ministero della Cultura, dalla Città di Montpellier, dalla Regione Languedoc-Roussillon. La Maison Antoine Vitez si propone di essere un luogo di riflessione sulla protezione dei diritti morali e giuridici del traduttore di teatro e del frutto del suo lavoro. □

L'AVVENIMENTO DELL'ESTATE AL PALAZZO DEI PAPI

VALLE INCLAN, UN BARBARO COL RESPIRO DI SHAKESPEARE

L'allestimento francese di Lavelli delle Comédies barbares ha mostrato la statura europea di un drammaturgo che dovremo riscoprire anche in Italia - Nella saga di una famiglia maledetta la Spagna contadina e feudale.

UGO RONFANI

Ramon del Valle Inclan ha inaugurato, nella corte d'onore del Palazzo dei Papi, il 44esimo Festival di Avignone. Il francoargentino Jorge Lavelli — che dirige il parigino Théâtre de la Colline — ha allestito in due serate, sette ore complessivamente, le sconosciute, stravaganti, geniali *Comédies barbares* che l'autore di *Luci di Boemia* (una delle poche sue opere, per non

dire la sola, nota in Italia: la interpretò anni fa Raf Vallone) scrisse ai primi del secolo, come un'«epopea nera» della sua Galizia scossa dal movimento carlista, pensando a Shakespeare e sconfiggendo, per dismisura, nel *mélo* alla Victor Hugo. Un mondo barbarico — come promette il titolo — è il teatro di questa saga di una grande famiglia feudale in decadenza (quella del dispotico, dissoluto



I ragazzi perduti di Gatti alla conquista della parola

C'era anche, al Festival di Avignone, un *théâtre brut*, un «teatro selvaggio». Non ci riferiamo soltanto al *Tazieh*, il teatro popolare iraniano di sangue e di lacrime esibito al Cloître des Celestins. E neppure a *Opera equestre*, la nuova creazione del *Théâtre Zingaro* di Bartabas (noto anche al pubblico italiano), che stavolta, sugli immaginari cammini di erba e di stelle battuti dagli zoccoli dei cavalli, adunava anche cantanti berberi e georgiani. Ci riferiamo all'ultima generosa, emozionante sfida di Armand Gatti, che la frusta del domatore (domatore d'amore) ha deciso di usarla non per domare, ma per rendere libero un pugno di «ragazzi di vita», come Pasolini avrebbe detto: piccoli delinquenti, drogati, giovani prostitute dei quartieri bassi di Avignone.

Non presentiamo Armand Gatti, figlio dello spazzino Augusto G. al quale ha dedicato una delle sue 45 *pièces* di giustizia e di lotta. Avevamo infatti ritrovato Gatti (paracadutista, partigiano, deportato, viaggiatore, giornalista, poeta, pittore, drammaturgo, cineasta) quando la «sua» Asti (luogo d'origine dei genitori, dove vorrà presto tornare per scrivere un dramma su quelle figure del suo presepe laico che sono gli apostoli dell'anarchia) l'aveva accolto e festeggiato, al Festival di due anni orsono.

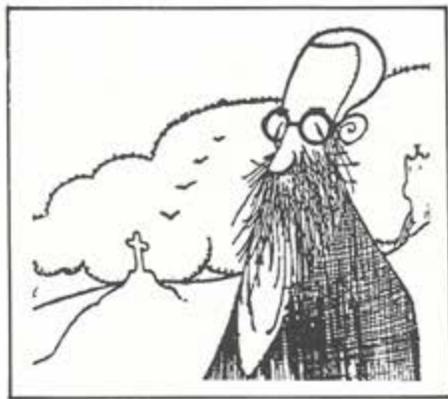
L'abbiamo ritrovato negli stanzoni del *Musée Lapidaire* dove gli amici di *La Parole errante*, un «carro di Tespi dell'utopia», gli hanno allestito (l'ha voluto Jack Lang) una mostra retrospettiva, e dove rappresentava con i suoi «ragazzi perduti» (e ritrovati attraverso la parola del testo) la sua ultima *pièce*, *Ces Empereurs aux ombrelles trouées*, cucita loro addosso giorno per giorno, ascoltandoli uscire dal silenzio. «Non ho voluto fare un teatro per voi che siete il pubblico, — dice Gatti, divisa nera di *anar*, ciuffo all'aria, voce tonante —. L'ho fatto per loro, per questi ragazzi, affinché dispongano perlomeno, nella loro vita di esclusi, dell'arma della parola. In questi mesi, per poter scrivere questa *pièce* che si allunga ogni giorno, che io continuo trasformandomi in scrivano, dopo averli ascoltati alle prove, ho cominciato chiedendo loro di rispondere a queste due prime domande: chi sono? che cosa posso esprimere attraverso la parola? La parola è Dio, Vangelo di San Giovanni: «In principio era il Verbo, e il Verbo era Dio». Così, questi ragazzi, ritrovando poco a poco la parola, hanno ritrovato il Dio che è in noi, nascosto. Hanno cominciato a dire *no* agli *imperatori degli ombrelli bucati*, a quelli che hanno il potere. I rischi li conoscevo: che fossero presi dal delirio delle parole, che si facesse un «recupero sociologico», come si dice, attraverso il linguaggio del sistema. Ma bisognava tentare».

I risultati sono straordinari. Dopo un discorso di Gatti al non-pubblico, dopo una discussione fra i non-attori sui temi emersi la sera prima, su una pedana nella grande sala delle lapidi (che Gatti ha chiamato «la casa di riposo dei Grandi Pensionati»), è cominciato il non-spettacolo. Uno sfogarsi a parlare del Dio Ignoto, fino al parossismo della parola e del gesto, secondo comportamenti scenici (i ragazzi erano in casacche di tela bianca, manovravano bastoni, c'era anche una giovane handicappata su una carrozzella) che avremmo accostato a quelli del Kabuki o del Living se non fossero apparsi inconfondibilmente originali nella loro vitalità. U.R.

don Juan Manuel Montenegro) che Valle Inclan ha diviso in tre parti: *Faccia d'argento*, dal soprannome di don Miguel, figlio del feudatario, giovane di insolente bellezza; *L'aquila emblematica*, tutta percorsa dalla rivolta dei contadini e dei figli e dall'ira del tirannico patriarca, e *Romanza dei lupi*, che in un clima da incubo affollato di streghe e fantasmi, assassini e mendicanti, racconta il disperato tentativo del Montenegro di salvarsi l'anima, come il Dom Juan di Molière, fino al momento in cui si ricongiunge nella tomba, dopo un naufragio, alla moglie virtuosa; mentre i figli degeneri saccheggiano quanto resta del patrimonio, e muore con la società feudale la vecchia Galizia contadina. Inquieto frequentatore delle avanguardie francesi e sudamericane, figura pittoresca della *bohème* madrilenia prima di ritirarsi nella isolata, nordica Galizia dove aveva aderito, ma per una sorta di illusoria utopia medioevalista nutrita di visioni d'artista, al movimento carlista che rivendicava la legittimità di Carlo di Borbone fratello del defunto Ferdinando VII, Valle Inclan (1866-1936) è indicato dagli storici del teatro come l'inventore dell'*esperanto*. È un procedimento che riproduce sulla scena i modi di deformazione della realtà cara al naturalismo, attraverso il grottesco e l'ironia, un

po' come il Goya delle *Composizioni nere*: per frugare, diceva Valle Inclan, negli abissi delle passioni, al di là delle apparenze delle parole e degli atti dei personaggi.

La tecnica *esperpentica* percorre, con potere trasfigurante, impennate liriche e lacerazioni sarcastiche, tutto l'impianto delle *Commedie barbare*, che mescola assai bizzarramente il romanzo, il dramma, il melodramma, il poema e la pittura fino ad anticipare addirittura il cinema: tendenza, quest'ultima, che il Lavelli accortamente ha accentuato, sia imprimendo all'azione ritmi forsennati (quante corse frenetiche, anche su cavalli immaginari, da uno all'altro dei rialzi laterali del grande palcoscenico nudo; quante scene di lotta, duelli alla frusta, sparatorie con fucili a trombone, come in un *western* iberico), sia usando a piene mani il surrealismo plastico di Buñuel. Ed ecco allora, senz'altri artifici oltre a pochi arredi, soprattutto per le scene goyesche o buñueliane, appunto, delle processioni, e a costumi da presepe galiziano, ecco la vecchia Spagna dei contadini miseri e superstiziosi, dei feudatari taglieggiatori, dei briganti e delle begghine, dei curati corrotti e delle femmine perdute, dei lupi e delle streghe, degli storpi e degli sbirri. Senza che mai — ed è qui la grandezza di Valle Inclan — il «manierismo nero» prevalga sulla caleidoscopica verità umana e psicologica dell'affresco. Alla visionarietà di un Hugo cor-



risponde, voglio dire, il «soffio scespiriano»: grazie a Lavelli, perciò, grazie ad Avignone per averci mostrato così «alla grande», allineando nella corte del Palais des Papes 24 attori, almeno sei dei quali prodigiosamente bravi, l'eccellenza finora misconosciuta, la statura europea di questo drammaturgo, che bisogna assolutamente riscoprire anche in Italia.

Impossibile rendere conto in breve di questo immenso *tableau* dove il tragico e il comico, la crudeltà e la tenerezza, l'onore e l'abiezione, gli angeli e i diavoli, le puttane e le sante si muovono nella «bufera infernale» della storia, fra rivolte contadine, stupri di feudatari, liti fra padre, figlio e zio per violare la virtù di una ragazza, partite a carte truccate nella parrocchia, assassini trasfigurati in Cristo, Bambin Gesù che camminano sulle acque, vecchi servitori che abbaiano come cani, contadine in calore che nitriscono come puledre, spose tradite che perdonano alle concubine del marito. La barbara «commedia umana» di Valle Inclan, percorsa dai lampi di scene erotiche selvagge (il bianco di un nudo integrale, quello della fattucchiere che seduce Faccia d'Argento, iconoclasticamente s'è accordato con quello delle pietre papali...) e da una messa nera celebrata dal parroco, è stata interpretata con spericolato ardore da tutti gli attori; e debbo almeno citare tre grandi interpreti, il possente Michel Aumont che era il Montenegro, Maria Casarès, moglie virtuosa e dolente, Denise Gence della Comédie, nel ruolo di una serva-fattucchiere. Jean Quenin Chatelain, Faccia d'Argento, con il fascino di un Gérard Philipe giovane, Paula de Oliveira, una indimenticabile strega da locanda e Isabel Karajan, che aveva la grazia torbida della ragazza vittima Isabel. □

A pag. 44, Alain Crombecque; a pag. 45, il regista Jorge Lavelli. A pag. 46, Valle Inclan negli anni Venti e (in questa pagina), in una caricatura di Salazar. Nel riquadro a destra, Heiner Müller.



Müller nel paesaggio di rovine di un nulla post-ideologico

«Un Brecht dell'apocalisse postcapitalista»: credo che possa essere questa definizione calzante, e aggiornata, di Heiner Müller. Entrambi hanno negato il sistema: ma Brecht per approdare all'utopia rivoluzionaria, Müller per seppellire la civiltà occidentale sotto una montagna di rovine: dei miti, della storia e delle ideologie. Il «caso Müller» — com'è stato definito nel progetto che Jean Jourdeuil e Jean François Peyret, loro traduttori in Francia, hanno preparato per Avignone '91, e che consisteva in tre serate al Cloître des Carmes: *Hamlet Machine* e *La correzione*, *Riva in abbandono*, *Medea materiale* e *Paesaggio con Argonauti*, *Quartetto* e *Doppelkopf* — si presenta oggi, caduto il Muro di Berlino, come un'inchiesta piuttosto misteriosa e difficile intorno alla situazione di un intellettuale fra i più lucidi e disperati della vecchia Europa che, dopo avere realizzato un'opera nichilista in odio al sistema, si trova ad assistere alla caduta dell'*antisistema*, quello comunista, e «non sa più dove sta di casa il diavolo». Parole sue, pronunciate con una faccia impassibile da Buster Keaton, il grosso sigaro «capitalista» alle labbra contrastante con il jean da *prolo* della Germania dell'Est, dopo lo spettacolo costruito con le «macerie» dei miti di Medea e degli Argonauti.

La cultura francese (che nutre, come si sa, remoti sospetti storico-politici verso la cultura tedesca) ha scoperto Müller un po' in ritardo rispetto a noi: in compenso lo sta considerando con un interesse fervido, lo stesso che hanno via via suscitato Pasolini, Genet, Althusser: un caso limite per l'appunto, di un intellettuale che oggi è, ancora e sempre, *contro*, ma in nome di un nulla postideologico. «Il fallimento dell'Europa dell'Est, Rdt inclusa, è dipeso dalla pretesa — ha detto — di fermare il tempo nel nome di un futuro che si faceva attendere come il messia. Un po' come nel racconto di Kafka *Le armi della città*, sulla costruzione continuamente rinviata della torre di Babele». E oggi, le prospettive della Grande Germania? «La cosiddetta riunificazione tedesca (finora, come mostra la storia, i tedeschi si sono sempre uniti contro qualcuno, francesi, inglesi o russi) è una vera e propria colonizzazione. Il serpente ha divorato il coniglio che ha tenuto sotto ipnosi. Ma nell'immediato il colosso tedesco non deve fare paura: esso è fragile». In un futuro più lontano, invece? Foschi presagi: «Gigante economico, la Repubblica federale è culturalmente sottosviluppata. C'è il rischio che l'uomo, fattore di perturbazione, sia soppiantato dall'ordine della macchina. Auschwitz, altare del capitalismo, è sempre un pericolo incombente».

Il Müller scrittore traveste queste fosche previsioni, sul potere del denaro e della macchina nell'Europa di domani, con le metafore di una drammaturgia tragica e sarcastica: farse nere dove si mescolano il macabro sfolgorante di Genet e il riso in *articulo mortis* di Beckett, la memoria degli antichi miti e le cronache dello scialo consumistico. Quanto resta, nel paesaggio di rovine, della poetica del dramma sottende il discorso, anzi l'ossessione politica. Con Amleto e Ofelia, Elettra e Medea e Giasone, fino a Valmont e alla marchesa di Merteuil delle *Liaisons dangereuses* (i personaggi, anzi le metafore del trittico presentato ad Avignone), Müller compone i messaggi di una sua apocalisse.

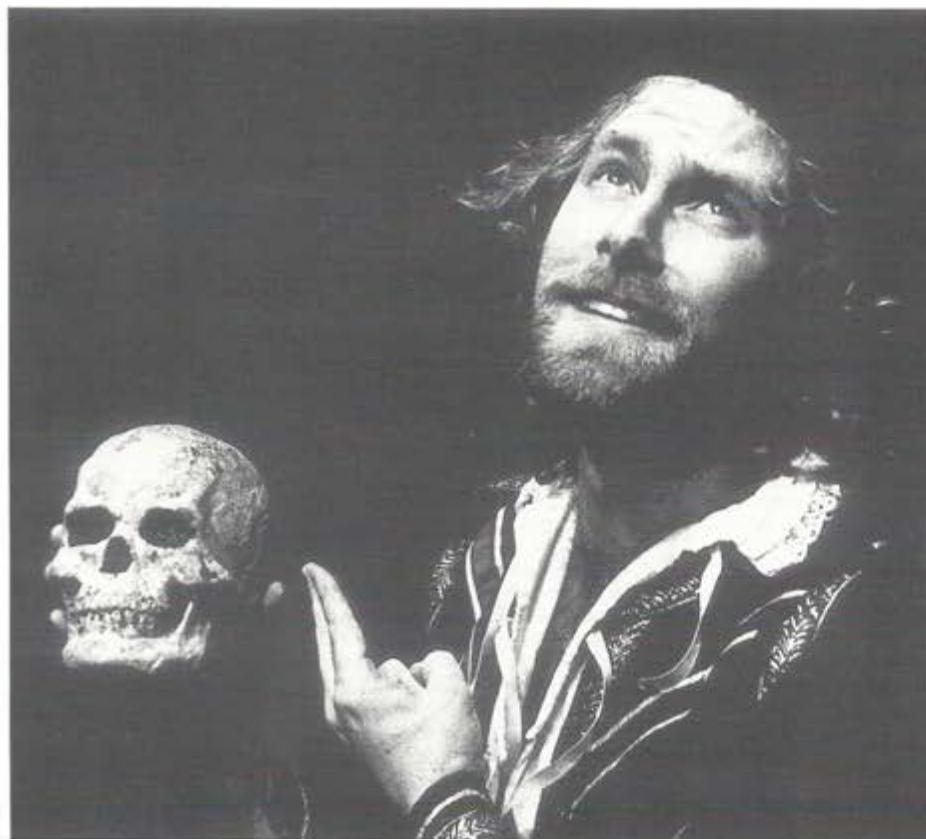
Paesaggio con Argonauti — ha detto l'autore — «presuppone le catastrofi per le quali sta oggi lavorando l'umanità; e il passaggio potrebbe essere una stella spenta su cui vagano i resti di una spedizione di altri tempi. *Riva in abbandono*, che ho immaginato presso il lago di Straussberg, è il luogo dove Medea, meditando sull'abbandono e la vendetta, finisce per proporre la sua morte come presagio ed esperienza collettivi». Impressionante la scena della versione francese, immaginata da Titina Maselli: nella cripta in rovina dei carmelitani, su un ammasso di pietre e detriti, gli attori del Théâtre de Bobigny diretti da Jourdeuil e Peyret hanno lavorato su tre piani. Attori mimi hanno eseguito frenetiche pantomime da automi, fra lo stile della Bausch e quello dei nostri Magazzini, incappando però in fastidiose ripetizioni meccaniche. Due attrici hanno detto il testo di Medea, una «all'antica», con residui di tragicità, e l'altra in una degradata versione moderna, da *pin up*. E infine uomini e donne mummificati, avvolti in bende e sacchi, incastrati fra le rovine, hanno cantato la partitura scritta da Philippe Hersant per il testo mülleriano, accompagnati dal fragore di due batterie di quattro tromboni. Ed è stata questa, senza dubbio, la parte più suggestiva di questa desolatissima, inquietante serata, di questo tragico gioco della memoria e del presente, della poesia e della politica. Quanto restava, in un paesaggio di rovine, delle esperienze e delle illusioni, condensate in un grumo di dolorosa poesia, di un intellettuale dell'Europa di questa fine secolo. Ugo Ronfani

L'APPUNTAMENTO D'ESTATE DEL TEATRO INGLESE

L'EST INVADE EDIMBURGO MA L'ITALIA È ASSENTE

Difficile convivenza fra la rassegna ufficiale e l'off - Riflessi del nuovo corso nell'Europa orientale con l'aiuto di Jarry e di Brecht - Le provocazioni del Fringe: tutto Shakespeare in due ore e giovani detenuti attori.

CLAUDIA CANNELLA



zione — legando la vicenda dello scalcagnato tiranno di Jarry, che mostrava evidenti analogie con Ceausescu, ad alcune situazioni parallele della tragedia shakespeariana. Macbeth diviene il doppio di Ubu in uno scambio di efferatezze che oscillano tra il sanguinario e il grottesco; le due regine voraci e crudeli sembrano confondere i loro destini di morte. Ma alla fine del pomposo funerale di Stato, rappresentato secondo la migliore coreografia dell'Est comunista, la coppia diabolica resuscita e, facendo capolino dalle rispettive bare, ci riconduce all'ironia dissacrante di Jarry.

Sempre usufruendo dei fastidiosi ma utili apparecchi per la traduzione simultanea, si è passati a *Baal* di Brecht presentato dal cecoslovacco Teatro Nazionale di Martin. L'eroe brechtiano, poeta amorale e ubriacone, guidato da un esasperato vitalismo distruttivo e suicida, ha subito una rilettura a tratti discutibile ed è diventato una sorta di rockstar, mentre le ballate di sapore mitteleuropeo hanno lasciato il posto a brani di musica punk. Nella sua sfrenata ricerca della libertà assoluta Baal apre e chiude allo stesso tempo il ciclo vitale dell'eterna ribellione alle regole: eccolo dunque emergere nella scena iniziale — secondo una struttura circolare a stazioni voluta dal regista Roman Polak — da quella stessa bara che alla fine accoglierà il suo cadavere.

DAL LATO OSCURO

Dall'Urss, oltre alla prestigiosa presenza del Bolshoi e del Kirov, ha fatto il suo debutto in terra britannica il Lenkom Theatre con *Too clever by half* di Ostrovsky, lo spettacolo più apprezzato dalla critica nella prima settimana della rassegna. Dalla inquietta Jugoslavia l'Open Theatre di Belgrado ha presentato *L'Orchestra* di Anouilh, mentre il polacco Teatr Ekspresji ha rasentato lo scandalo con la performance di teatro-danza *Zun*, in cui la sigla corrisponde alle parole *zmysly* (senzi), *uczmi* (sentimenti) e *namietonsci* (passioni). Ultimo, ma non per importanza, il Cricot 2 con il «testamento» di Kantor *Today is my Birthday*.

Ritornando all'Occidente, forse per stornare le accuse di eccessivo tradizionalismo, il gruppo francese Archaos ha scosso il perbenismo anglosassone con *BX-91: beau comme le guerre*. Si tratta di uno spettacolo circense-gliadiatorio del futuro, in cui, al suono frastornante di un complesso rock metallaro, si susseguono per due ore pestaggi, stupri, incendi e distruzioni. Non mancano i numeri di acrobazia, e il ritmo circense degli assoli intervallati dalle gags dei clown viene rispettato, ma i tradizionali pagliacci sono sostituiti da virago mangiatrici di fuoco, maniaci sessuali, scene di demolizioni di carcasse d'auto con seghe elettriche e lan-

La 44ª edizione del Festival di Edimburgo — con festival qui si intende una manifestazione poliedrica che comprende, oltre al teatro, rassegne di cinema, danza, musica lirica e jazz, nonché dibattiti e le imperiture parate militari del Tattoo — si è aperta quest'anno all'insegna della polemica. Frank Dunlop, che dopo otto anni lascerà la direzione dell'International Festival a Brian McMaster, ha criticato duramente la struttura del Fringe (il festival gemello dedito esclusivamente al teatro off, che offre quotidianamente 400 spettacoli distribuiti in ben 160 sedi), giudicando di terzo ordine buona parte degli allestimenti e invitando ad un maggiore controllo della qualità delle produzioni, senza voler stupire con gli «effetti speciali» della quantità. Gli organizzatori del Fringe hanno risposto blandamente che a essere troppo rigidi e tradizionalisti non si sarebbero conosciuti Tom Stoppard (il quale nel 1960 qui presentò *Rosen-*

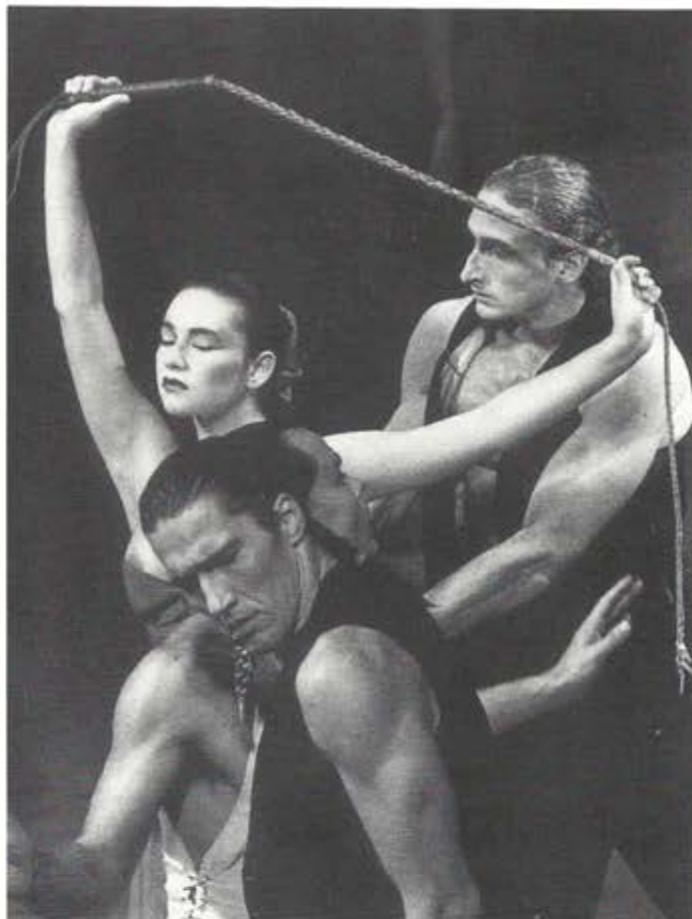
crantz e Guildenstern sono morti) o Dudley Moore, né tantomeno ci sarebbero stati esperimenti avventurosi come il *Bad* di quest'anno.

Poi però, recuperato *self-control* e lasciate le polemiche ai giornali, le parole hanno lasciato il posto ai fatti.

CEAUSESCU - UBU

Il settore prosa dell'International Festival, dopo avere stabilito relazioni fruttuose con il teatro orientale e soprattutto giapponese (che ha aperto la rassegna con *Tango at the End of Winter* dell'ormai collaudata compagnia di Yukio Ninagawa) ha quest'anno rivolto la sua attenzione all'Est europeo.

Il rumeno Teatro Nazionale di Craiova ha proposto *Ubu Rex with scenes from Macbeth* — senza dubbio uno dei migliori allestimenti di questa edi-



ci affiamme. Alla fine il pubblico, peraltro entusiasta, viene coinvolto in una danza sabbatica al folle volume dell'*hard rock*. Il senso di tutto ciò? Basta fidarsi delle parole di Pascalito, il direttore artistico: «Forse, ciò che sconvolge il pubblico è che si trova di fronte al lato oscuro della sua mente». Contrariamente all'International Festival, il Fringe propone esclusivamente allestimenti in lingua inglese, in quantità — si diceva — spropositata. Allo spettatore disorientato rimangono due possibilità: pescare a casaccio o seguire un criterio di scelta basato sul prezzo del biglietto e sulla sede della rappresentazione. E così all'Assembly Rooms, splendida struttura multisala, si è potuto assistere, accanto al sempre esaurito Dylan Thomas: *Return Journey* interpretato da Bob Kingdom per la regia di Antony Hopkins, al dissacrante e divertente *The complete Works of William Shakespeare* della Rsc (che non sta per Royal Shakespeare Company, ma per Reduced Shakespeare Company, Usa). Gli ingredienti per far gustare al pubblico tutto Shakespeare in due ore sono costituiti da una miscela di teatro elisabettiano, influenza *rock-punk* e una comicità che spazia dai *cartoons* ai fratelli Marx. Otello è un *raper* nero; Amleto rappresentato anche al contrario sfruttando l'effetto moviola, è perseguitato da un fantasma-calzino; la lotta per il potere nel *Troilo e Cressida* si trasforma in una partita di football americano. Il pubblico ride: finalmente qualcuno ha esorcizzato il timore reverenziale per il grande poeta, anche se spesso le *gags* sconfinano nel divertimento goliardico.

L'INQUIETO FRINGE

Il Fringe è un festival inquieto, alla ricerca di forme sempre più esasperate di sperimentazione. È il caso del *Bad* di Jeremy Weller in cui tredici adolescenti, attualmente detenuti in un riformatorio, ci fanno toccare con mano il percorso violento delle loro esistenze. Lontano dalla malinconia mediterranea del nostro *Mary per sempre* questi giovani coriacei, *skinheads* tatuati, rapinatori e stupratori costringono il pubblico a un contatto realistico col mondo di chi non ha potuto scegliere tra il Bene e il Male. Non c'è lieto fine, né una morale della favola; solo un invito a riflettere.

Non potevano, infine, mancare le riletture dei clas-

sici. Oltre ad *Antigone*, che anche a Edimburgo è stata la tragedia più gettonata, merita di essere ricordato l'allestimento shakespeariano del *Riccardo III* ad opera del Cambridge Experimental Theatre. Tre attori, che ricoprono tutti i ruoli, un paravento che consente i cambi di identità e di situazione, pochi oggetti emblematici riescono a offrire un'intensa e audace interpretazione di un mondo in crisi, ingovernabile, privo di una connotazione temporale precisa, in cui un piccolo uomo deforme riesce a impadronirsi del potere e a divenire un sanguinario tiranno grazie all'indifferenza e al qualunquismo di chi lo circonda.

E l'Italia? Purtroppo ben poco da segnalare, se si eccettua una fugace apparizione del Laboratorio Teatro Settimo con *Stabat Mater*, il trasformista Ennio Marchetto e alcuni testi messi in scena da compagnie inglesi, come il pirandelliano *Sei personaggi in cerca d'autore*, e due brani del repertorio della Commedia dell'Arte, di cui forse è meglio non parlare. □

A pag. 48, il monologo di Amleto da «The complete Works of William Shakespeare». In questa pagina, da sinistra a destra: «Zun» del polacco Teatr Ekspresj e «Dinner dance» dei Kosh.

L'EDIZIONE '91 DEL FESTIVAL DEI DUE MARI

La quarta estate di Altomonte

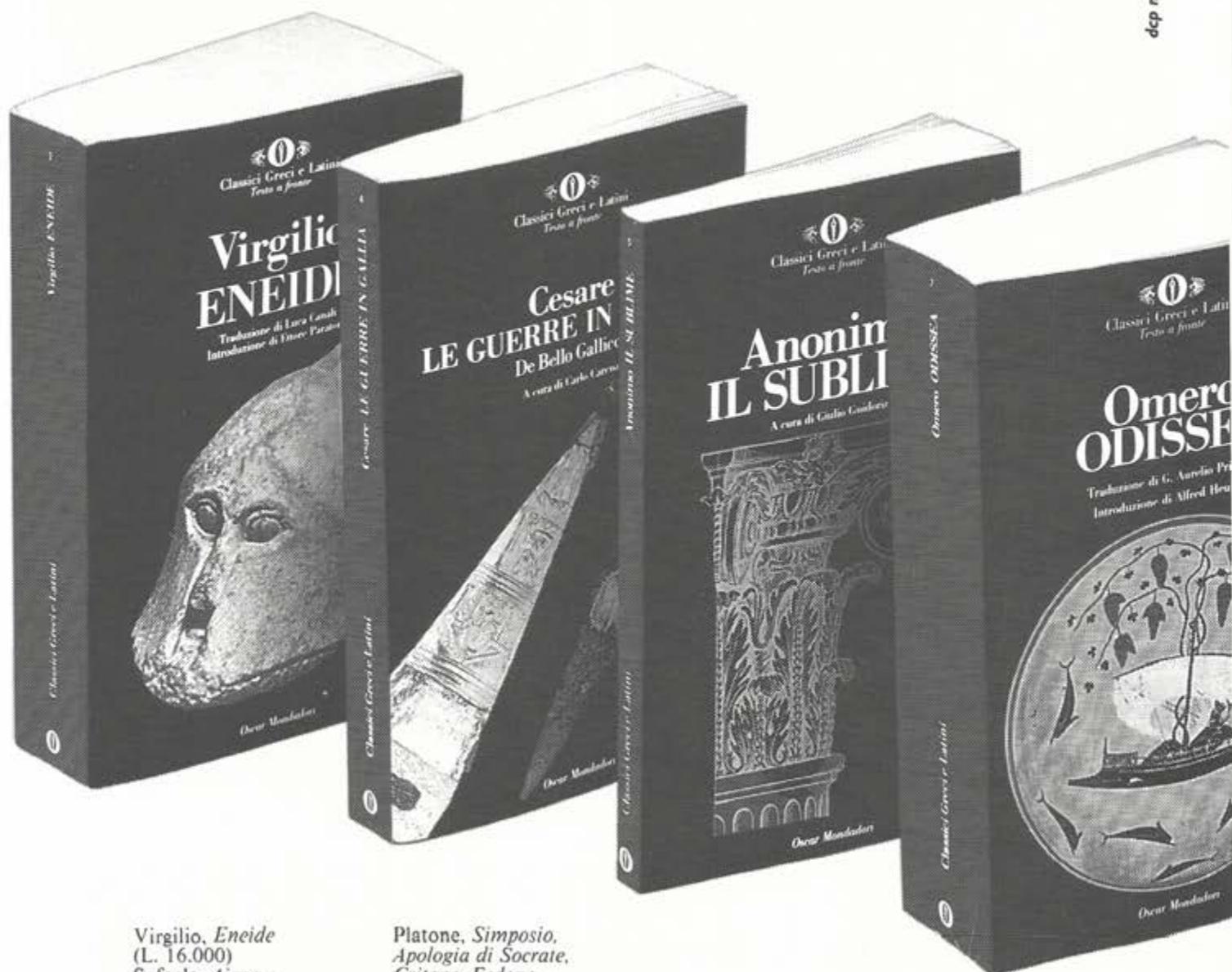
GILBERTO FINZI

Dalla torrida estate di Calabria e da quel gioiello al centro del paese che è il suo moderno teatro finto-greco, fra la torre normanna e la chiesa del XIV secolo, Altomonte (CS) lancia per la quarta volta la sfida culturale del suo *Festival dei Due Mari*. E, come nelle precedenti edizioni, una manifestazione composita e non omogenea, che alterna spettacoli e tensioni di differente potenziale, teatro e musica popolare, Shakespeare e Carosone, la Banda della Marina e Goldoni. A parte questi dislivelli, che probabilmente non sono provocati solo da ingenuità culturale ma dalle necessità di convogliare verso i gradoni del teatro la massa del pubblico turistico agostano, la parte prettamente «teatrale» del programma è costituita da spettacoli già visti nella scorsa stagione e da (poche) cose nuove o quasi. Tra le prime, ecco Paola Gassman e Ugo Pagliani nel *Sogno d'una notte d'estate* e *La locandiera* con Paola Quattrini. Tra le nuove, *Il borghese gentiluomo* di Molière, regia di A. Pugliese, fresco fresco arrivato dalle Ville Vesuviane: il borghese del '600, ridicolizzato da Molière per le sue smanie e per le sue velleità di imitazione della nobiltà del tempo del re Sole. Il testo recupera le sue originarie qualità di «commedia musicale», ma le musiche non sono quelle di Lullì. Certi toni da commedia dell'arte finiscono per disintegrare una trama satirica ma non burattinesca. Infine, mentre nel complesso gli attori «tengono» discretamente e sono, come si dice, nel ruolo (certi, anzi, in più ruoli...), l'interprete principale, Flavio Bucci, è un Jourdain caricato, dalla grossa, voce che accelera le battute, forse per rifare Totò, ma in realtà più simile a una Barbara Alberti. Perfino a certe trovate registiche azzeccate (ma qui non tutti sono d'accordo), come il «piedino» en plein air e a piede nudo, Bucci riesce a dare un tocco di volgarità particolare: o non sarà proprio questo il segno di uno «stile»? □

SCRIPTA MANENT.

Una buona notizia per gli studenti e i cultori dei capolavori dell'antichità. Gli Oscar Classici Greci e Latini – gli indispensabili volumi con testo a fronte – si sono rinnovati nel colore e nella grafica e si sono arricchiti di nuovi, importantissimi titoli.

dcp mondadori



Virgilio, *Eneide*
(L. 16.000)
Sofocle, *Aiace – Trachinie* (L. 12.000)
Tacito, *Germania*
(L. 10.000)
Teocrito, *Idilli* (L. 14.000)
Omero, *Odissea*
(L. 16.000)
Longo Sofista, *Dafni e Cloe* (L. 12.000)
Plauto, *Mostellaria persa*
(L. 12.000)

Platone, *Simposio, Apologia di Socrate, Critone, Fedone*
(L. 12.000)
Anonimo, *Il Sublime*
(L. 10.000)
Cesare, *Le guerre in Gallia* (L. 14.000)
Sofocle, *Edipo Re, Edipo a Colono, Antigone*
(L. 12.000)
Petronio, *Satiricon*
(L. 12.000)



Classici Greci e Latini
Testo a fronte

ARIA DI RIFONDAZIONE A SAN MINIATO

PROPOSTE PER UN FUTURO DEL TEATRO DELLO SPIRITO

Un convegno e un dibattito per affrontare la questione in termini aperti e non confessionali - Le occasioni perdute del mondo cattolico nelle appassionate relazioni di Costa e Doglio - I contributi di Grégoire, Musati, Caserta, Prosperi e del direttore dell'I.D.P. don Luciano Marrucci.

RENZIA D'INCA'



Evento dell'estate teatrale 1991 a San Miniato, il primo *Convegno Nazionale sul Teatro dello Spirito* promosso dall'Istituto del Dramma Popolare e dalla Fondazione Toscana Spettacolo potrebbe diventare un punto fermo, una esperienza «fondante» per il teatro dello spirito in Italia. Anzitutto per l'autorevolezza da cui promana l'Istituto del Dramma, col suo progetto pluridecennale varato da Silvio D'Amico, e in secondo luogo proprio per lo slancio, la costruttiva volontà di confronto e anche di scontro, l'interesse suscitato fra gli studiosi e gli operatori teatrali provocati da questi due giorni febbrili, in cui opinioni e passioni vere si sono incontrate.

L'esperienza del Convegno, maturata come esigenza espressa da più parti del variegato mondo del teatro, era partita come proposta nel corso dell'estate 1990, in occasione della presentazione della passata festa del Teatro

a San Miniato; era stata accolta poi con entusiasmo costruttivo dalla Fondazione Toscana Spettacolo e ha suscitato subito interesse fra gli studiosi e i teatranti. Sintomo fin troppo evidente che i tempi attuali suscitano interrogativi nuovi ma antichi al tempo stesso, che una riddiscussione filosofica della politica e della storia di questi ultimi anni, così tormentati per via della caduta delle grandi ideologie del secolo è divenuta necessaria anche nel mondo del teatro.

NUOVE DEFINIZIONI

Sono intervenuti al Convegno, nel corso delle due giornate in cui si è articolato il dibattito, il professor Federico Doglio che ha prodotto una relazione sul tema: *Origine del dramma religioso*, e che ha altresì coordinato la tavola rotonda nella seconda giornata; il professor Réginald Grégoire, che ha parlato sul tema: *Nascita del dramma sacro in*

Europa e Luigi Maria Musati, direttore dell'Accademia Silvio D'Amico, che ha parlato di *Silvio D'Amico e il teatro di riflessione*. Alla tavola rotonda del giorno successivo, articolata sul tema *Per una definizione del teatro dello spirito*, erano presenti Doglio, Grégoire, il regista Orazio Costa, Mario Prosperi, il regista Ezio Caserta e don Luciano Marrucci, direttore artistico del Dramma Popolare.

Le relazioni della prima giornata — quella di Doglio e quella di padre Grégoire in particolare — hanno tracciato in una efficace sintesi le coordinate storiche e ideali entro cui si è sviluppato il dramma religioso, da un lato, e il dramma sacro dall'altro, che rappresentano il fondamento costitutivo del Teatro come forma espressiva dell'uomo nelle diverse latitudini geografiche e storiche (Doglio), più propriamente nelle manifestazioni sacre della Chiesa attraverso la ricostruzione dei riti e

delle cerimonie (Grégoire).

SODDISFATTI E NO

Musati, dal canto suo, avendo a disposizione un tema più attuale e poco tempo (non poteva essere presente alla tavola rotonda perché coordinatore di altra manifestazione a Montalcino) ha utilizzato il suo spazio anche per fornire una personale definizione di «teatro dello spirito». Passando dalla giustapposizione fra «teatro borghese» e «teatro di poesia», attingendo da Strindberg, Brecht e Artaud, Musati è arrivato a chiedersi quale scopo ha il teatro dello spirito: «Io non credo che ci sia un problema di contenuti, ha affermato. Uno degli equivoci del dopoguerra è stato quello di andare a cercare soggetti ideologicamente conformi a una opzione collettiva. Se deve esistere un «teatro necessario» che si contrappone a un «teatro inutile», se vogliamo un «teatro dello spirito» dobbiamo porci nella prospettiva di vivere da protagonisti la storia. Il teatro dello spirito è quello che permette di vivere da protagonista la storia. Deve quindi essere un teatro scomodo, che fa riflettere chi va a teatro». «Credo che oggi, ha concluso Musati, sia chiara una sola differenza: fra chi è soddisfatto di questo mondo e chi non ritiene affatto che noi viviamo in un'età dell'oro. Io credo che invece ci sia oggi una infelicità spaventosa e se c'è un compito del teatro del Duemila è quello di svelare, di togliere la maschera di questa commedia della felicità».

Federico Doglio ha sottolineato invece come le scelte operate dal mondo politico cattolico fin dal dopoguerra abbiano trascurato la realtà del Teatro, impegnate com'erano nell'opera di ricostruzione economica del Paese. Questa miopia, avrebbe dovuto essere corretta successivamente per far sì che una politica culturale cattolica prendesse posizione anche nel mondo del Teatro che a poco a poco, invece, ha preso altre direzioni di marcia. Doglio si è rammaricato dello stato delle cose italiane per quanto riguarda una politica culturale sensibile ai problemi del teatro di ispirazione cristiana, affidato oggi a frange piuttosto marginali, che scarso peso e poco spazio riescono ad avere nell'ambito della politica teatrale del nostro Paese.

OCCASIONI PERSE

Orazio Costa, è stato presentato da Doglio come uno dei *mostri sacri* del teatro italiano che ha subito una forma di ostracismo culturale. «Questo Istituto del Dramma Popolare — ha detto Costa — nato con grande entusiasmo e passione ha avuto una fioritura eccezionale all'inizio e poi ha rinunciato al suo compito che era destinato a promuovere un grande movimento, fino ad arrivare addirittura all'idea precisa della sua autosoppressione proprio nel momento in cui io avevo promosso una iniziativa presso il ministero e la direzione di San Miniato perché l'Istituto assumesse una fisionomia nazionale e addirittura europea». «Purtroppo — ha proseguito Costa — l'idea fragorosamente importante di costituire l'Istituto del Dramma Popolare è stata sottovalutata, perduta, temuta, osteggiata». «Sarebbe stato comunque necessario, anche una volta perduti i contributi ministeriali, portare avanti l'idea primigenia del Dramma», ha continuato Costa, che fra l'altro è stato promotore anche della richiesta di costituire a San Miniato una biblioteca teatrale rivolta specificamente al dramma reli-

gioso e un centro studi. E ha ribadito la sua convinzione che un teatro dello spirito è un teatro che non può non essere cristiano.

Ezio Caserta ha condotto un intervento incisivo (di cui diamo una sintesi a parte) sottolineando la centralità del teatro sia nella civiltà occidentale che in quella orientale.

Mario Prosperi ha denunciato poi una politica teatrale del committente unico, il ministero dello Spettacolo, che sta a guardare senza intervenire concretamente in una politica teatrale mirata, e ciò a detrimento della figura dell'autore. Per Prosperi l'attore non è sciamano, non è «santo» quanto, piuttosto, tramite verso «qualcosa di santo». In questo contesto il pubblico non è deuteragonista rispetto all'attore, ma è colui che deve essere iniziato. È allo spettatore che deve essere rivolto lo spettacolo. Un teatro civile, spirituale e politico al tempo stesso può soltanto essere così.

Padre Grégoire ha definito il teatro dello spirito come «un teatro che dia alla gente una coscienza del tempo, una lettura del tempo. Deve essere un teatro che comunica un'esperienza che si trasmetta e che non sia tradizione morta, ma una tradizione che ne crea continuamente altre».

LA NUOVA POVERTÀ

Al dibattito sono intervenuti operatori del settore come Salvatore Ciulla, il critico e docente al Dams di Bologna Andrea Mancini e infine Ugo Ronfani, che ha fatto un po' il punto della situazione riconoscendo che dal dibattito è emerso «lo stato di crisi» del teatro religioso ma nel contempo «l'umiltà con cui San Miniato si pone il problema della sua rifondazione». Non essendo emerse definizioni univoche su cosa sia il teatro dello spirito, «che non è sicuramente una estetica teatrale né un genere ben definito», Ronfani ha proposto l'accezione di «teatro dello spirito come teatro di comunicazione dell'uomo con l'uomo in uno spazio fisico e temporale». Ronfani ha insistito sulla necessità di un teatro dello spirito non confessionale, ma come luogo aperto di confronto. Ha così sottolineato la necessità per San Miniato di valorizzare nuove drammaturgie, di tentare strade nuove. E ha indicato anche la via, peraltro antica, di Silvio D'Amico, fondatore dell'Istituto del Dramma, che sosteneva esistere uno scontro fra Chiesa e Teatro, una Chiesa che — lo sosteneva D'Amico già molti anni orsono — non ha capito l'intrinseca spiritualità delle avanguardie. Ecco perché San Miniato dovrebbe aprirsi anche ai laici e alle altre confessioni. Ma, soprattutto, guardare alla «nuova povertà», ai problemi nuovi e reali che la Chiesa e tutta la società in un futuro assai prossimo dovranno affrontare: il terzo mondo, l'emigrazione, la nuova emarginazione dei *vù cumprà*; realtà ormai consuete nelle nostre città e con cui dovremo tutti confrontarci.

In una successiva conferenza, Ugo Ronfani ha poi presentato la figura e l'opera di Graham Greene, con particolare riferimento a *Il potere e la gloria*, rappresentato in serata con la regia e l'interpretazione di Giancarlo Sbragia. □

A pag. 51, Giancarlo Sbragia, Mattia Sbragia e Giancarlo Cortesi ne «Il potere e la gloria» di G. Greene a San Miniato.

NOTIZIE

A Donadoni il Riccione '91

La giuria del 41° Premio Riccione Ater per il teatro, composta da Odoardo Bertani presidente, Franco Brusati, Sergio Colomba, Marisa Fabbri, Cesare Garboli, Maria Grazia Gregori, Giovanni Raboni, Luca Ronconi e Ugo Ronfani, segretaria Maroly Lettoli, riunitasi in Riccione dal 9 al 12 settembre 1991, ha preso anzitutto in esame i risultati dell'opera di selezione, compiuta in precedenza, dei 169 copioni pervenuti, e dopo uno scrupoloso e attento confronto di opinioni, ha concentrato la propria attenzione su un gruppo di 29 testi.

In linea generale si è osservato che l'alto numero dei partecipanti conferma ancora una volta una diffusa fedeltà al teatro come mezzo di espressione, purtroppo non sempre accompagnata dalla cultura e dai mezzi necessari.

Ulteriori fasi di approfondimento hanno portato alle seguenti conclusioni: il Premio Riccione Ater 1991, 41ª edizione, è stato assegnato all'unanimità a Maurizio Donadoni per il copione *Moro da morir* che racconta la difficile esistenza di una compagnia di giro, nell'Italia di oggi, vista per la prima volta con gli occhi dei tecnici e degli operai e non con quelli degli attori. Pur inquadrandosi in una tradizione che ha non pochi precedenti teatrali e cinematografici, l'opera si distingue per l'autenticità degli accenti — dovuti evidentemente ad una conoscenza diretta dell'argomento — e per i toni a volte irresistibilmente epico-comici e a volte struggenti, in un insieme ora crepuscolare, ora realizzato di schietta efficacia scenica. Felice e vitalizzante è apparso in particolare l'uso asciutto e mai corvivo dei dialetti corrispondenti ai vari personaggi.

La Giuria ha ritenuto di non dover assegnare, quest'anno, il Premio Speciale intitolato a Paolo Bignami, ma ha deciso di segnalare le seguenti opere: *L'aquila bambina* di Antonio Sixty, *Andrej Rubljov* di Maura del Serra Fabbri, *Filax Agghelos* di Renato Sarti, *Ocean, una conferenza esistenziale* di Bebetta Campeti.

In *L'aquila bambina* l'autore ha immaginato un dramma familiare, servendosi dei materiali della rappresentazione erotica — estesi fino ai limiti della pornografia — efficacemente stilizzati e raggelati nei modi di una non comune e inquietante cerimonia teatrale. *Andrej Rubljov* ripercorre la parabola esistenziale, artistica e spirituale del famoso pittore medievale russo con una letterarietà riscattata dalla sincerità e dal fervore degli accenti. *Filax Agghelos* (L'angelo custode) è un ricco, appassionato e impervio monologo centrato sulla drammatica ricerca di una identità patologicamente scissa, e denota nell'autore una coraggiosa volontà di rinnovare i propri modi espressivi. *Ocean, una conferenza esistenziale* è un testo che, partendo da una pungente e beffarda annotazione di atteggiamenti e di fatti culturali contemporanei, approda ad un aneddoto ironico-sentimentale non privo di freschezza. □

ROMA - Maurizio Scaparro ha presentato un ampio progetto cultural-spettacolare dedicato alla vitalità e alle contraddizioni della civiltà che si affaccia sul Mediterraneo. Epicentro dell'evento, articolato in momenti teatrali e musicali, sarà Napoli che, come ha dichiarato il regista, «nonostante i suoi problemi ha tutti i numeri per porsi come capitale internazionale della cultura».

TRIESTE - Il circolo J. Maritain in collaborazione con il Comune di Trieste ha proposto per la terza estate consecutiva La sera del di di festa, festival in musica, teatro in piazza e spettacoli d'ambientazione medioevale che si è svolto nelle serate domenicali di luglio e agosto nelle otto piazze poste nella parte più antica della città dentro la cinta muraria del colle di San Giusto.

FOYER

FABRIZIO CALEFFI

«Marino/Marino/Marino / ti voglio al più presto stroncar! / O bel moretino / no non ci scocciare / tu non devi rievocare / oh no no no!».

Se ne' kan-debu' continuon le comba': nel 68, sessantotto ere fa, si scandivano slogan a orecchio. Pochi anni dopo, qualcuno, candido ed ex volterriano, chiedeva in giro: — Ma voi l'avete poi scoperto chi era questo Kandebù? —. Umberto Marino, teatrante-orecchiante (nella mente, il Grande Freddo, nel cuore... ma quale cuore?), intitola al vecchio slogan la sua ultima commedia reducista-riduttiva. La storia? La solita storia. Come eravamo, chi ce l'ha fatta e chi no. Successo al festival dei Due Mondi. Cose dell'altro mondo. Scattano meccanismi di riconoscimento e identificazione? Sono tagliole. Nel pollaio della nostra scena da cortile, le vecchie volpi e' infilano la zampa. E tanto va l'autore al lardo che ci lascia il borderò.

«Passeggiando in via Brera / le dieci / la sera».

Cominciava così la poesia di M...., una compagna di banco al ginnasio che non ha poi fatto la poetessa. Adesso, passeggiando per Brera alle quattro del mattino, trovo El Loco di Picasso addossato alla panetteria che sforna il *croissant* con cui terminerò la giornata. È, anzi, era un attore. Ora ciondola il capo in grembo, nella posa neopiccassiana dei tossici. Apparteneva a una nota cooperativa. Ora è socio dello Stabile dei Fuoriscena. Forse gli è successo per aver cercato, invece del successo, di restare quello che era quando uscì dall'accademia. Sulle vicende generazionali contemporanee, comunque, testimonia più e meglio (e più teatralmente) lui della «drammaturgia della nostalgia».

«Si dice si è giovani una volta sola. Non è vero; talvolta, nemmeno quella».

Vocazioni attoriali anche quest'anno in gara a Montegrotto, auspice, aruspice e anche un po' forcipe il nostro *Hystrio*. A ciondolare, questa volta, sono state spesso le teste del pubblico presente alle audizioni. Dominavano due tendenze: 1) vorrei ma non posso, 2) potrei ma non voglio (osare). E via andare: tutto un pirandellare, un tragoediare, un gorgogliare. Mutrie sofferenti anche alla premiazione. Fatte le debite eccezioni. Comunque, il meglio, categoria femminile, sedeva ancora in panchina: in platea.

«Se i miei libri fossero stati peggiori non sarei stato invitato a Hollywood e se fossero stati migliori non ci sarei mai andato».

Così diceva Raymond Chandler. Parafrasandolo, si può affermare: se il tal attore fosse stato peggiore non avrebbe avuto l'Oscar, se fosse stato migliore... nemmeno.

È in circolazione un Oscar (nel senso di Mondadori) che dà buoni consigli agli attori. Come ogni manuale, si rivolge alla media; come ogni buon manuale, suggerisce la mediocrità; come qualche ottimo manuale, lo fa con tanta ironia. L'ha scritto la «nostra» Paniccia. Ne siamo fieri.

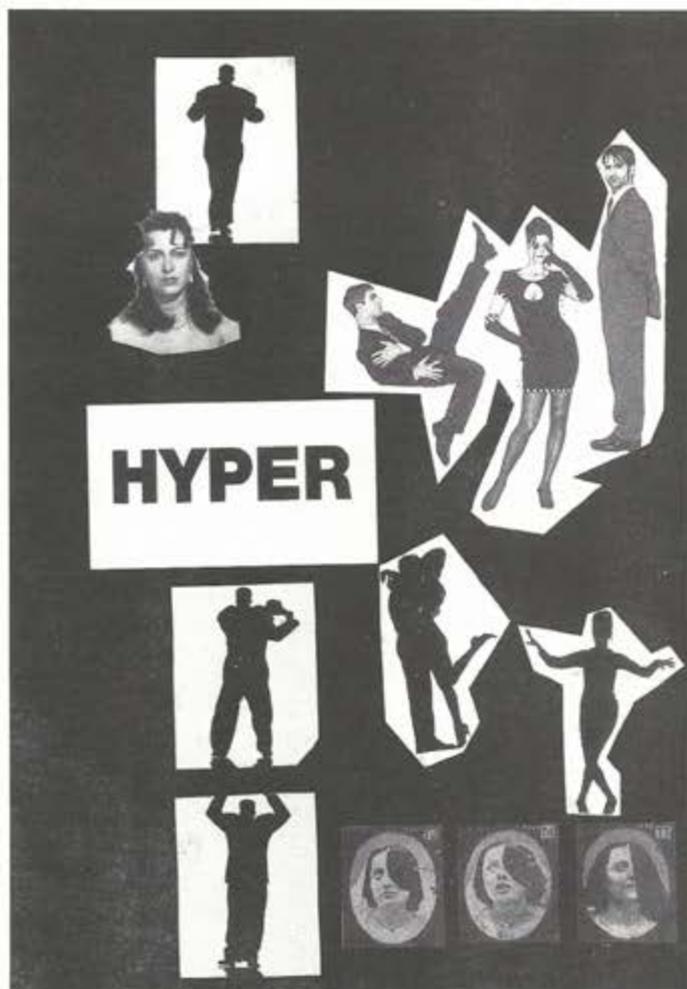
«Palle, dolori, tristezza, noia! - Accontentati: si vive una volta sola».

Così una madre alla figlia in una vignetta di Altan. Sempre in sede montegrotina, incontro con Vittorio Piovra Mezzogiorno fu Brook. I montegrottini della Malesia, gli aspiranti, insomma, che fanno? Innescano un bel discorso sindacal-nazionale-popolare tutto tutele, albi professionali e vò fuori d'Italia vò fuori stranier.

«La vita è costituita da frontiere; il suo senso è l'odissea, ovvero il viaggio, la capacità di oltrepassarle, di avventurarsi nell'alterità e di accettarla fraternamente, anzi di riconoscerla quale parte costitutiva — e sino allora ignorata o rimossa — di se stessi» (Claudio Magris). Ma chiunque lamenti la generosità con cui da noi s'accoglie il visitatore si becca l'applauso. E ci casca anche uno che le frontiere le ha gloriosamente varcate.

«Nuova stagione: esce il cartellone. Che delusione! Sempre il solito minestrone. Non ci resta che confidare nell'eccezione».

Altrimenti, ci tocca... marinare il teatro. Chi non ci sta, quel che può fa. Nella Milano africana dell'estate insana, refrigerata nello spirito solo dalla *Tempesta* african-cosmopolita di Peter Brook, Angelo Longoni ha convocato ta-



luni scrittori di genere nero italiano al Porta Romana a discutere di una possibile «criminalizzazione» della scena. Il delitto non paga? Ditelo ad Agatha Christie e a quanti replicano *Trappola per topi* per decenni. Ci siamo alternati sul palco (c'erano Renato Sarti, Massarion, Morandini e Moscati, questi ultimi ferrati in efferatezze cinematografiche e letterarie) e al Vostro è toccato di augurarsi un'interpretazione disinvolta, spericolata del tema. Gli Atridi non ci hanno forse predisposti all'identificazione (spettacolare) dei Padri? Magari ci lasceranno esser davvero cattivi e ne uscirà qualcosa di buono.

«Perché mai, in un Paese ridotto nelle condizioni del nostro, la televisione dovrebbe esser migliore del resto?».

È Corrado Augias a porsi la domanda. Essendo un teledetective, munito di telefoni gialli, sta a lui trovare la risposta. Intanto, fra tanta telespazzatura, onore al merito al signor Sgarbi. Da ragazzini, leggevamo le corrispondenze da Spoleto e Altrove di Arbasino. Adesso su Italia 1 vediamo il professore. Non sa essere profondamente superficiale come il Grande Alberto, ma riesce ad essere superficialmente profondo, portando nella galassia Berlusconi Brecht e Kantor. Con un certo garbo. □

Nell'illustrazione di Fabrizio Caleffi: hyper hystrio rap dance.

OMAGGIO DELLA BIENNALE AL MAESTRO DI CRACOVIA

FUNERALI A VENEZIA? NO, KANTOR È VIVO

Intorno alla rappresentazione di La classe morta e Oggi è il mio compleanno ad opera dei suoi attori, una mostra, dei filmati, dibattiti e un libro. Per scoprire l'artista e l'uomo oltre le cortine celebrative.

UGO RONFANI



«**C**i rendiamo conto — dice Dario Ventimiglia, responsabile per il Teatro della Biennale di Venezia — che questa nostra commemorazione *solare* di Kantor, fra gondole, luminarie e turisti, può sconcertare. Ma alla Biennale Teatro, che dopo il traumatizzante passaggio di Carmelo Bene non era stata più in grado di elaborare progetti organici, s'è offerta la possibilità di avere a Venezia gli attori del Cricot 2, di ritorno da New York e diretti al Festival di Edimburgo; e non abbiamo voluto lasciarci sfuggire l'occasione. Del resto — aggiunge — il sole di Venezia, a otto mesi dalla scomparsa, è un segno della sua posterità, della sua gloria».

Il progetto Kantor, che ha occupato tutto il luglio veneziano, è nato così, intorno ai due

spettacoli-testamento del maestro di Cracovia che i suoi attori hanno rappresentato al Teatro Goldoni, davanti ad un pubblico comprendente molti giovani conquistati: l'ormai leggendaria *La classe morta*, allestita nel '75, che emozionò anche le platee italiane, e *Aujourd'hui c'est mon anniversaire*, l'ultimo, mesto lavoro ideato dal drammaturgo, che era deceduto proprio la notte successiva alla prova generale, l'8 dicembre scorso. Una mostra, scarna ma essenziale, per capire la via del teatro percorsa da Kantor, comprendente disegni, macchine e fantocci di scena; la proiezione di filmati di Vajda, Sapija e Miklaszewski; letture di testi, dibattiti e seminari alla Fondazione Levi e a Cà Corner della Regina, sede dell'esposizione, sono stati gli altri elementi costitutivi del proget-

to, mentre s'è annunciato presso la Federico Motta Editore un volume, *La mia opera, il mio viaggio*, ch'è una sorta di autobiografia in versi e in pittura progettata dallo stesso artista.

UNA CULLA UNA BARA

Kantor era dunque ben vivo, nei giorni dell'estate veneziana, al cuore del suo Teatro della Morte. E non soltanto perché in *Oggi è il mio compleanno* s'udiva la sua voce registrata, si vedeva l'attore Welminski impersonarlo nella «povera stanza dell'immaginario». No, Kantor «era vivo» nel vigore ancora fortissimo della sua autobiografia simbolistica-surreale costruita con il meccanismo della memoria intorno ai manichini e ai

fantasmi di Wielopole, e nella fedeltà con cui i suoi attori, «mossi da forze misteriose e grandi», continuavano a recitare con una precisione quasi maniacale i ruoli che aveva loro assegnato.

«Non si guarda un'opera di teatro come se fosse un quadro, — ha lasciato scritto Kantor — ma la si vive dal di dentro». È quanto è successo allo spettatore de *La classe morta*, che di tutto il teatro kantoriano resta l'opera più incisiva e compatta. Oltre il labirinto dei simboli, al di là del gioco meccanico dei fantocci e delle macchine che «oggettualizzano» le funzioni mentali e biologiche degli uomini-attori in viaggio attraverso la memoria dalla nascita alla morte, lo spettatore ha potuto prendere coscienza — attraverso un contatto che la tensione poetica trasferisce dalla sfera razionale a quella intuitiva e «patetica» — di una sorte comune. Gli attori che fanno la loro *grande entrée* portandosi dietro i piccoli cadaveri dei bambini che sono stati; i banchi di scuola dove, vecchi, ritrovano le loro prime emozioni insieme alle Figure della Conoscenza racchiuse nei libri mangiati dalle tarme: la «culla meccanica», già simile ad una piccola bara, che scandisce come un funebre metronomo lo scorrere inesorabile del tempo; la Donna delle Pulizie che ritroveremo alla fine nel ruolo di una baldracca, ma che finge di imporre le leggi di un Ordine Universale e il Bidello, «perfetto» nella sua immobilità istituzionale, che conduce la sarabanda delle guerre annunciate dall'attentato di Serajevo: come resistere alla suggestione abbagliante, quasi da circo, che si sprigiona, al suono di un valzer vecchio e disperato, dal rondò — ossessivamente ripetitivo — degli atti dell'esistenza impastati con i risibili furori della storia, attraverso le tappe inesorabili del sesso, della mistificazione, della degradazione e della disintegrazione, nella nostalgia di un indecifrabile assoluto?

UNA GRANDE COMICITÀ

Dietro a questa rappresentazione «da circo», di un comico grave che ci fa pensare a Kafka e a Beckett, ci sono i fantasmi delle avanguardie occidentali, la visionarietà surrealista, le invenzioni Dada, le macchine di Tinguely ricostruite con umiltà artigiana. Ci sono le visioni di un artista polacco che ha assorbito il doppio retaggio del cattolicesimo e del giudaismo. Ma ci sono anche il cuore di un poeta *echorcé* come Artaud, e un respiro libertario e profetico che è emerso, possente, dalla lettura dei testi kantoriani ch'è stata fatta a Cà Corner. E che, a me personalmente, ha fatto assai vivamente sentire l'urgenza di chiudere col periodo dei «funerali postumi» di Kantor per riscoprire, al di là delle strumentalizzazioni ideologiche dei tempi della guerra fredda, la figura grandissima, profetica di un maestro in assoluto della libertà, che poneva ad esempio il «cannibalismo» del consumismo post-capitalistico al centro del suo ammonitore Teatro della Morte. È perciò importante che gli attori del Cricot 2 continuino a recitare e (ma è possibile, senza di lui?) a «ricrearlo»; ma è soprattutto importante riconoscere, oltre le cortine celebrative, il vero Kantor. □

A pag. 54, da «Aujourd'hui c'est mon anniversaire», la vecchia foto di famiglia riprende a vivere: in questa pagina, dall'alto in basso, un'altra immagine dello spettacolo e quattro figurini di Kantor.





VERSI DI TADEUSZ KANTOR

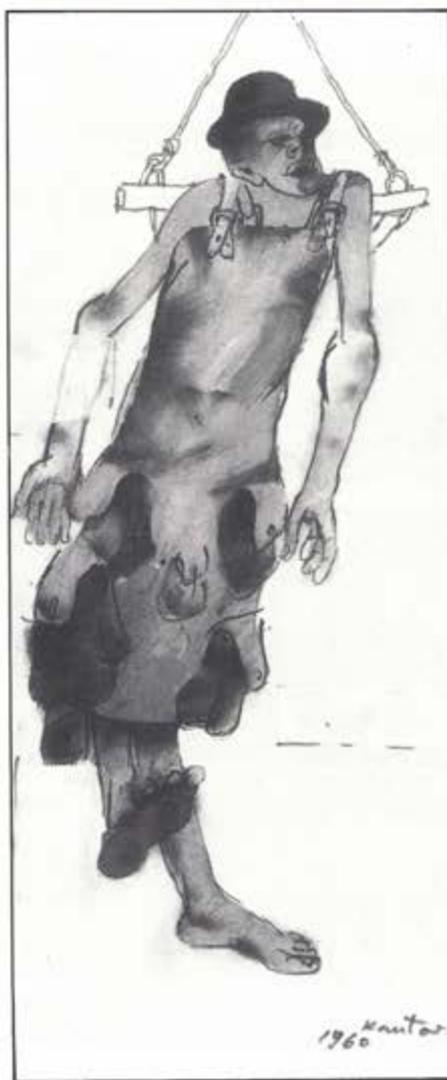
Il quadro, la scena, il teatro della vita

Da quel tempo
la vita
s'è insinuata
nella mia Povera
Stanza dell'Immaginazione.
E ha preso a dettare legge,
come volesse
vendicarsi della
mia audacia,
avendo io profittato
dei suoi cascami,
dei suoi miserabili resti,
e non della sua
superba pienezza.
Mi preparava
fallimenti e sconfitte.
Di vita.
Angosciato mi nascondevo
negli angoli
della mia Povera
Stanza.

DOPO PIÙ NIENTE!
gridavo.
Maledicevo il
QUADRO cui
per tanto tempo
m'ero consacrato.
Presi la folle
decisione di
uscirne.
Definitivamente.
Non una fuga.
Piuttosto il
fiero abbandono
di un luogo
privilegiato.
Un ammettere
la sconfitta.
Questo ruolo di clown
mi attraeva.
Com'è sempre stato
ed è ancora
nel mio teatro,

in questo mio Baraccone da Fiera.
Lo spettacolo è
terminato.
Se ne vanno tutti.
E all'uscita
sta un vecchio Pierrot
dal volto
impastato di lacrime
e attende la sua
Colombina
che invece da un pezzo se n'è
tornata al suo
povero alloggio.
DOPO, PIÙ NIENTE!
E per chiudere a dovere
questo TEATRO DELLA VITA:
l'epilogo,
il quadro finale:
ORMAI RESTO QUI.
Perché il quadro
deve pur vincere.

□



Kantor: gli inizi della mia pittura

Cìò che facevo allora era piuttosto affine ad una pittura moderata. Ma questa affinità era apparente. Più importante era ciò che «non sapevo» fare. Dipingevo ad esempio delle «figure presso un tavolo». Per nulla al mondo avrei messo sul tavolo tovaglie o frutta. Fiori, neanche parlarne.

Niente cene in vista. La tavola era vuota.

Sotto crescenti strati di materia, di colore, le immagini divenivano simili a modellini di cartone.

Il colore mutava in cenere. Non c'era aria, solo MATERIA, prosciugata, indurita, in cui ogni cosa un po' alla volta sprofondava. Nessuna «gioia di vivere».

Neppure il minimo sostegno offerto da calcoli astratti.

Credevo fosse mancanza di tecnica, mi tormentavo, ma credo che ci fosse in tutto ciò una qualche «necessità», e che quella stolidità materia esprimesse qualcosa che non voleva essere né astrattismo puro né sensualità del colore. Non potevo rinunciare alla figura umana.

La sua presenza era importante e necessaria. Evidentemente di là da essa scorgevo il campo e la realtà che più mi stava a cuore. Sentivo la necessità di una sfera che esulasse dalla forma e dalla superficie materiale del quadro.

Questo scritto fa parte di un «commento intimo» di Tadeusz Kantor alla sua pittura ed è estratto, con il consenso dell'editore, dal volume *La mia opera, il mio viaggio* che, con una introduzione di Gillo Dorfles di cui pubblichiamo altrove un passaggio, è stato pubblicato dalla Federico Motta di Milano.

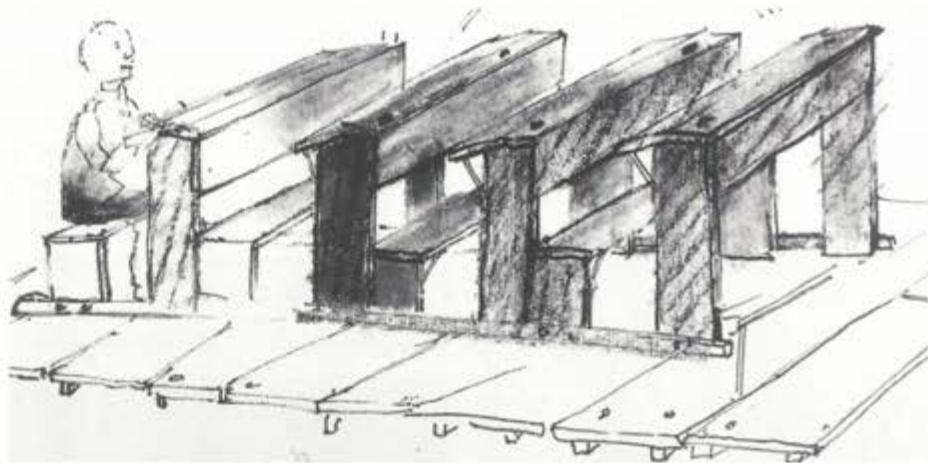
Il volume, in grande formato, di 240 pagine (L. 130.000) è stato compilato con la direzione editoriale di Federica Motta, coordinamento Anna Halczak, fotografie della Cricoteca di Cracovia. Esso contiene molte illustrazioni a colori ed in bianco e nero che tracciano nell'insieme il percorso di Kantor pittore, illustratore, scenografo e costumista. Pochi artisti — com'è noto — hanno saputo realizzare un'unità fra teatro e pittura come Kantor, sicché il volume — a parte il suo intrinseco valore di «oggetto d'arte» — è uno strumento indispensabile per capire questo grande artista del secolo. □

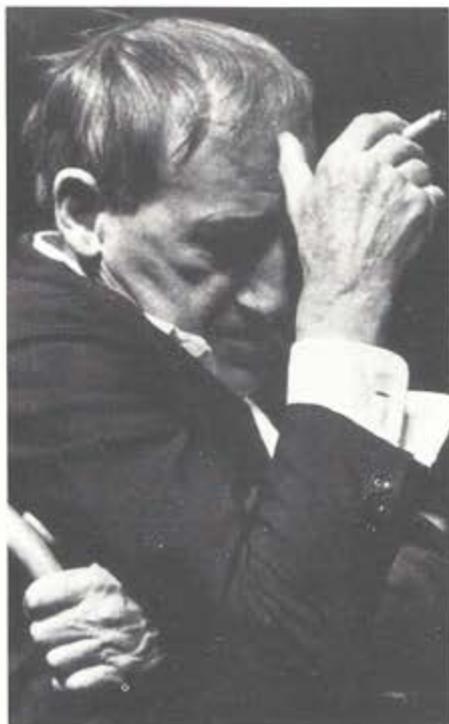




BIOGRAFIA DI TADEUSZ KANTOR

1915 - Tadeusz Kantor nasce il 6 aprile a Wielopole, voivodato di Cracovia.
 1939 - Compie gli studi all'Accademia di Belle arti di Cracovia.
 1942 - Nella Cracovia occupata dai tedeschi crea un teatro clandestino che mette in scena *Balladyna* di J. Slowacki (1942) e *Il ritorno di Ulisse* di St. Wyspianski (1944).
 1945 - Inizia un'attività di scenografo, che si protrae fino ai primi anni Sessanta, per i maggiori teatri polacchi.
 1947 - Soggiorna un anno in Francia.
 1948 - Viene nominato professore di pittura all'Accademia di Belle arti di Cracovia.
 1949 - La nomina viene revocata.
 1955 - Fonda a Cracovia il teatro d'avanguardia Cricot 2.
 1957 - Mette in scena *Circo* di K. Mikulski, in cui compare il suo primo «imballaggio».
 1959 - Partecipa a *Documenta 2* a Kassel.
 1960 - Partecipa alla XXX Biennale di Venezia.
 1961 - Scrive il *Manifesto del teatro Informale*.
 1962 - Scrive il manifesto *Imballaggi*.
 1963 - Presenta la *Anti-esposizione popolare* alla galleria Krzysztofory. Allestisce *Il pazzo e la monaca* di St. I. Witkiewicz col teatro Cricot 2: prima tappa del teatro Zero. Pubblica il *Manifesto del teatro Zero*.
 1964 - Fissa su tela il suo primo «ombrello».
 1965 - Primo happening dal titolo *Cricotage*.
 1966 - Scrive il manifesto *Komplexes Theater*. Happening *Linea di divisione* a Cracovia. Happening *Grande imballaggio* a Basilea. Espone i suoi *Imballaggi* a Basilea e Parigi.
 1967 - Partecipa alla Biennale di San Paolo, dove riceve il premio di pittura. Mette in scena *La gallinella d'acqua* di St. I. Witkiewicz che nella storia del Cricot 2 costituisce la tappa del teatro Happening.
 1969 - Viene nuovamente nominato professore all'accademia di Cracovia: la nomina viene revocata lo stesso anno.





1970 - Esposizione *Multipart* alla galleria Foksal, Varsavia. Pubblica il manifesto *Multipart* e il *Manifesto 70* a Varsavia. Partecipa alla mostra *Happening und Fluxus* a Colonia.

1971 - Seconda fase della mostra-azione *Multipart* alla galleria Foksal. Allestisce la grande *Sedia* in cemento, alta 14 metri, a Oslo, museo Sonja Henje-Onstad. Azione *Cambriolage* e mostra degli *Imballaggi concettuali* alla galleria Foksal.

1972 - Il teatro Cricot 2 partecipa al Festival of Arts a Edimburgo con *La gallinella d'acqua*. Kantor mette in scena *I calzolari* di St. I. Witkiewicz a Parigi con una compagnia francese.

1973 - Un'altra tappa del Cricot 2, quella del teatro Impossibile: lo spettacolo *Le bellezze e i cercoptechi* di St. I. Witkiewicz, successivamente presentato al festival di Edimburgo. Pubblicazione del saggio *Teatro impossibile*.

1975 - Espone gli *Imballaggi* al museo d'arte di Lodz (Polonia) e a Stoccolma. Crea a Cracovia *La classe morta* che diventa una ulteriore tappa nella storia del teatro Cricot 2, quella del teatro della Morte. Edito dalla galleria Foksal, esce il suo saggio *Teatro della morte*.

1977 - Partecipa a *Documenta 6* a Kassel. *La classe morta* viene presentata al Festival di Nancy e al Festival d'Automne di Parigi.

1979 - Insieme alla compagnia del Cricot 2, Kantor allestisce a Roma, al palazzo delle Esposizioni il cricotage *Où sont les neiges d'antan?* Esposizione di Kantor e dei pittori di Cricot 2 a Roma, palazzo delle Esposizioni, e a Milano, palazzo Reale.

1980 - Dopo mesi d'intenso lavoro nella chiesa consacrata di Santa Maria a Firenze, va in scena *Wielopole-Wielopole*.

1981-84 - Il teatro Cricot 2 presenta i suoi spettacoli nelle maggiori città del mondo, ottenendo un unanime successo a Varsavia, Roma, Madrid, New York, Caracas, Buenos Aires. Nel 1982 Kantor espone alla Galerie de France a Parigi. Nel 1983 si tiene la mostra *Il teatro Cricot 2 e la sua avanguardia* al Centre Pompidou di Parigi.

1985 - Con il Cricot 2 realizza a Norimberga *Crepino gli artisti*, una co-produzione polacco-italo-tedesca.

1986 - In luglio tiene un seminario con gli allievi della scuola d'arte drammatica di Milano che si conclude con un saggio intitolato *Un matrimonio*.

1987 - Per iniziativa del museo internazionale delle marionette e del centro ricerche teatrali di Milano, Kantor allestisce a Milano con attori italiani il suo cricotage *Macchina dell'amore e della morte* che viene presentato in anteprima a Kassel nell'ambito di *Documenta 8*.

1988 - A Milano la prima mondiale dello spettacolo *Qui non ci torno più*, seguita dalle tournées

Testimone dell'Europa del secolo

GILLO DORFLES

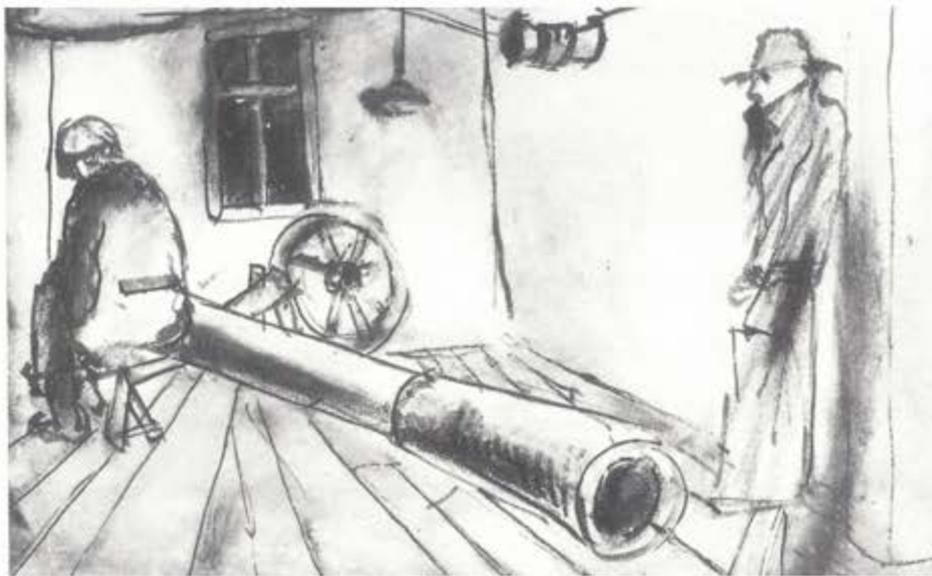
Forse uno dei maggiori equivoci di molta recente critica è quello di voler sempre scavare più a fondo non accontentandosi mai delle espressioni più immediate offerte da una determinata opera d'arte; ossia di voler procedere sempre oltre nell'interpretazione della stessa, con il rischio costante di perdere del tutto il vero contatto con l'opera. Quel contatto che non può essere che «patetico», intuitivo, soggettivo, e che, una volta ridotto nei termini d'un discorso logico e razionale, finisce per distruggere l'essenza stessa dell'opera in esame.

Eppure è proprio degli ultimi tempi tutto un proliferare di scuole estetiche basate sull'interpretazione, sull'ermeneutica e sulla precedenza data al momento ricettivo nella considerazione di opere non solo letterarie (come vorrebbe soprattutto la scuola di Costanza e il suo massimo rappresentante Jauss), ma musicali e visive. Ebbene: questa costante brama esegetica, che spesso conduce a false interpretazioni e travisa l'intenzione e la volontà dell'artista, non deve assolutamente prevalere in chi si accosti a un'opera — complessa e spesso oscura, ma drammaticamente efficace e direttamente empatica — come quella di Kantor.

Un'opera che non solo non ha bisogno di esegesi intellettualistiche, di decodificazioni psicanalitiche, ma che come poche altre, «parla da sé» con una pregnanza che le parole critiche altrui non potrebbero che inclinare.

È per queste ragioni che non intendo assolutamente proporre nuove ipotesi ermeneutiche, azzardate opinioni analitiche, pericolosi addentellati storici, per cercare di evidenziarne il significato, esplicito o recondito. Certo: non possiamo prescindere dal tener conto del fatto che Tadeusz Kantor è polacco; che ha assorbito il retaggio culturale del cattolicesimo, e insieme del giudaismo, entrambi così drammaticamente presenti in quel Paese; non possiamo certo prescindere dal tener conto del suo iter teatrale, come non possiamo pretendere di gustare a pieno i suoi lavori teatrali e pittorici se non sappiamo come si snodino lungo un percorso esistenziale e cronologico complesso e indubbiamente non fortuito. Kantor non sarebbe quello che è se non fosse vissuto a cavallo dell'ultima guerra, se non avesse assistito da presso alla tragedia del suo popolo, se non avesse fissato nella sua mente i ricordi dell'infanzia, del folklore slavo, della cultura mitteleuropea...

(Dalla prefazione al volume su Tadeusz Kantor della Federico Motta Editore)



nel mondo. Un seminario con gli studenti dell'istituto internazionale delle marionette a Charleville (Francia) si conclude con un cricotage *Une très courte leçon*.

1989 - *Il ritorno. Teatro dell'amore e della morte*: festival delle opere (*La classe morta*, *Wielopole-Wielopole*, *Crepino gli artisti*, *Qui non ci torno più*) di Tadeusz Kantor, al Palais Chaillot a Parigi, accompagnato da un convegno internazionale di studi. Esposizione *Plus loin, rien* alla Galerie de France a Parigi.

1990 - *L'arte e la libertà* - convegno all'università di Cracovia. Realizza il cricotage *Où douce nuit* al festival d'Avignone. L'8 dicembre muore a Cracovia, dopo aver diretto la prova generale di *Aujourd'hui c'est mon anniversaire*. □

A pag. 56, Kantor in un momento di «Aujourd'hui c'est mon anniversaire»; a pag. 57, dall'alto in basso e da sinistra a destra, quattro opere di Kantor «Lavandaia» del 1946; un'immagine dal ciclo «Uomini-posticci», 1960; due immagini dal ciclo «Figure imballate», rispettivamente del 1980 e '81. A pag. 58, dall'alto in basso e da sinistra a destra, ancora Kantor in un momento dello spettacolo «La classe morta»; «Banchi, Macchina della memoria», 1975; «Banco», 1975 e «Edgar Warpol, l'uomo con le valige», 1967-'68. In questa pagina, dall'alto in basso, un'intensa espressione del regista e un disegno del 1944, «Ulisse e la spia Taffia». I disegni e i quadri sono tratti dal volume «Kantor, la mia opera, il mio viaggio», Motta, Milano 1991, per gentile concessione dell'editore.

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

RIVENDITORE AUTORIZZATO
ASEM
PERSONAL COMPUTER

SCENE IMMATERIALI

IL TELERACCONTO TRA VIDEO E TEATRO

CARLO INFANTE



Sono poche le esperienze che in questi ultimi anni hanno contribuito a rinnovare una percezione di teatro, alterando felicemente le condizioni di spettacolarità abituali. Tra queste, una delle invenzioni teatrali più emblematiche è stata quella dei «teleracconti», un'idea elementare e geniale al contempo.

Si tratta infatti di *performance* brevi (non superano i 40 minuti, già questa caratura li situa al di fuori del mercato corrente) dove l'affabulazione, il narrare teatrale, si coniuga ad un semplice dispositivo televisivo.

È nell'interazione sensibile tra la scena e il video che si rivela un gioco mobile nel sollecitare i punti di vista dello spettatore. Da questa ibridazione di linguaggio emerge un sottile teatro di percezione, inedito proprio perché stabilisce un modo diverso di vedere. La condizione di percezione teatrale che si crea è simile a quella del *microteatro* dove l'uso di oggetti, marionette o burattini, produce simulazioni di esemplare risoluzione scenica. Una percezione riflessa, indiretta, o meglio divisa tra l'azione dell'attore e la reazione dei materiali agiti.

L'attore e i suoi simulacri coabitano lo stesso spazio, come nel *bunraku* giapponese, dove la marionetta viene manovrata a vista. Il fatto è che l'attore dei teleracconti riesce realmente ad agire su due dimensioni diverse, parallele e simultanee: quella diretta, teatrale, dell'affabulazione dal tono ammiccante (è determinante sapere che i «teleracconti» sono predisposti anche, fondamentalmente, per un pubblico bambino) e quella indiretta, evocativa, dell'immagine degli oggetti manipolati e trasmessi attraverso una telecamera in un televisore.

A questo punto non possono che saltare tutti i riferimenti al *microteatro* anche se ne rimane quell'aura *naïve* che alla fine dei conti esalta proprio lo scarto di temperatura tra il suo calore teatrale e il freddo della tecnologia video.

Il teleracconto diventa così importante proprio per il passaggio di realtà, da quella condivisa attraverso il *transfert* vivo con l'attore a quella virtuale, immateriale, del monitor televisivo. Un salto di dimensione assolutamente relativo, convenzionale, formalizzato, teatrale. L'idea dei «teleracconti» non a caso è nata in Giacomo Verde, un performer vagante tra i mondi del teatro e quelli del video indipendente. La complicità con Vania Pucci e il Giallo Mare Minimal Teatro ha creato poi le condizioni favorevoli per far crescere nell'*humus* ideale (una buona dose di disincanto ludico coniugato alla *naïveté* microteatrale, neutralizzandola) i «teleracconti» come prototipi di nuova spettacolarità.

Le prime due creazioni: *H & G TV* e *Lieto il fine* (la prima ispirata alla favola di Hansel e Gretel, mentre la seconda narra *La sirenetta* di Andersen), hanno così mirato un *target* infantile ma hanno centrato l'attenzione critica in festival come Narni e Santarcangelo.

Lo stesso discorso vale per *InColore* di Adriana Zamboni e Lucio Diana (sempre con la supervisione di Giacomo Verde), opera che esalta la pratica del racconto iconico in video attraverso gli eccellenti microfondali pittorici sui quali si snoda la narrazione.

La fortuna di queste operazioni è forse in questa loro ambiguità: un cocktail di elementarietà e complessità in grado di comunicare sia ad un pubblico bambino che adulto.

Un *satori* teatrale. Il dato che più stimola a riflettere su questa nuova condizione di sperimentazione scenica è che la pratica del narrare attraverso l'immagine riflessa in video esalta i principi analogici. Il racconto procede per sintesi assolute, secondo un montaggio sincopato, agile nello sviluppo di una comunicazione orizzontale, in grado di superare ogni discriminazione sia di età che di lingua.

Il teatro si espande così al di là dei propri specifici, di quelle convenzioni stabilite spesso solo per legittimarsi e farsi «riconoscere». □

Nelle foto, da sinistra a destra e dall'alto in basso: Ombretta Colli e Marzia Crisci in «Una donna tutta sbagliata»; Sergio Castellitto e Stefania Sandrelli in «Come stanno bene insieme»; Adalberto Maria Merli e Roberta Paladini in «Bambole».



IL CONVEGNO DI SIENA SULLA GEOGRAFIA GOLDONIANA

GOLDONI EBBE COSCIENZA DI UN TEATRO NAZIONALE

Promosso dall'Aics con il patrocinio del ministero dello Spettacolo, l'incontro ha contribuito a mettere in risalto l'intrico dei legami tra Nord, Centro e Sud in un'opera che ha dato dell'Italia un'immagine straordinariamente viva e unitaria - Le relazioni di Alberti, Bertani, Geron, Lucchesini, Puppa, Ronfani, Squarzina, Villari e di Marina Malfatti.

FURIO GUNNELLA



Seconda città italiana dopo Venezia, Siena ha dedicato, il 3 e il 4 giugno scorsi, un convegno di studio a Carlo Goldoni. *La geografia di Goldoni* era il tema del convegno, svoltosi nella splendida Sala degli Specchi dell'Accademia dei Rozzi e promosso dalla Aics di Siena (Associazione italiana cultura e sport) e dal Circolo Turati, con il sostegno del Monte dei Paschi di Siena.

Aveva determinato l'iniziativa il riuscito debutto, proprio a Siena, della *Locandiera* diretta da Luigi Squarzina ed interpretata da Marina Malfatti: un allestimento ed una interpretazione che — ha rilevato la critica — hanno dato da un lato una versione inedita del personaggio di Mirandolina, proposta come una *allumeuse* che finisce però per bruciarsi a sua volta nel gioco dell'amore, e dall'altro hanno evidenziato la «toscanità» della commedia.

Di qui l'idea — sostenuta da Squarzina, che assumeva la presidenza

del convegno — di cominciare a discutere seriamente fra esperti intorno alla «geografia» del Goldoni per l'appunto, quale risulta dai personaggi e dalle situazioni del suo *corpus* teatrale; e questo non per mettere in dubbio che la «venezianità» sia e resti connotazione inconfondibile di tantissima parte dell'opera goldoniana, ma per evitare di sottovalutarne altri aspetti.

La Venezia del Goldoni — si è sostenuto nel corso del convegno — è in realtà l'immagine e l'utopia di una città-mondo, e questo nonostante le sue precise connotazioni; così come tutto il suo teatro è come una grande metafora di un viaggio mai arrestatosi. I suoi personaggi sono veri e vitali proprio perché non ripetono degli stereotipi ma risultano dall'interesse dell'autore per una quantità di variabili geografiche, antropologiche e sociali. Per dirla in breve, l'Italia del teatro del Goldoni è tenuta insieme da un intrico di legami a prima vista insospettiti, con le sue maschere e le sue figure di ogni dove, i suoi cavalieri e le sue avventuriere del Nord, del Centro e del Sud. Non soltanto: essa si apre all'esterno, alla Francia e all'Europa.

VENEZIA COME CITTÀ-MONDO

Le varie articolazioni del convegno — cui hanno aderito, recando il loro saluto, Franco Sartini, Stefano Del Seta e Mauro Marzucchi, a nome degli organismi promotori, e al quale hanno dato il loro patrocinio il ministero per il Turismo e lo Spettacolo, la Regione Toscana e la Fondazione toscana dello Spettacolo — hanno sviluppato e approfondito questo assunto, arrivando alla implicita conclusione che l'immaginario teatrale del Goldoni aveva già le dimensioni di un futuro «Teatro nazionale».

Le relazioni sono state svolte da Lucio Villari (*L'Italia di Goldoni*), Luigi Squarzina (*L'Italia come locanda*), Odoardo Bertani (*Il teatro come metafora del viaggio*), Ginette Herry, che dirige il comitato francese *Goldoni européen (Goldoni europeo)*, Carmelo Alberti (*L'immagine e l'utopia di Venezia città-mondo*), Marina Malfatti (*La mia Locandiera*); e nella seconda giornata da Paolo Puppa (*I luoghi dell'antico nell'immaginario goldoniano*), Paolo Lucchesini (*Il gran teatro toscano*), Gastone Geron (*Il Sud fantastico di Goldoni*) e Ugo Ronfani (*Geografia del Bicentenario goldoniano*).

In attesa che gli atti completi del convegno possano circolare fra gli studiosi, *Hystrio* pubblica una sintesi sullo stesso e stralci di relazioni. Quella di Lucio Villari ha indicato temi essenziali di una nuova indagine storica sul Goldoni e sull'Italia della metà del Settecento. Il primo tema sviluppato dal relatore si riferiva al rapporto fra il teatro goldoniano degli anni '40 e '60 del Settecento e i processi di trasformazione politica, culturale e sociale dell'Italia di quel periodo. È stato messo in rilievo, fra l'altro, il ruolo di rinnovamento assunto dal pontefice Benedetto XIV (il cardinale Lambertini). Un altro tema svolto da Villari, di grande suggestione, è stato quello della «fuga» da Venezia del Goldoni, interpretata come la «scelta di un esilio»: una questione non ancora approfondita dagli studiosi, ricca di implicazioni ideologiche, culturali e psicologiche.



Alla relazione di Villari — estremamente puntuale nell'indicare l'estrema reattività del Goldoni nei confronti delle spinte al rinnovamento che sommuovevano l'Europa del Settecento — si è idealmente collegato con la sua relazione Luigi Squarzina. La «mobilità» goldoniana, il suo concepire l'Italia come una «grande locanda» dai molti incontri e dalle più varie esperienze, nascondevano — ha sostenuto Squarzina — un profondo bisogno di conoscenza della natura umana e una inesausta curiosità per una storia ed una società che cambiavano, e riflettevano inoltre un'inquietudine su cui, con l'ausilio della psicanalisi, soltanto adesso si comincia a fare luce.

Genette Herry, che è da considerare la studiosa francese del Goldoni più preparata, ha richiamato i momenti fondamentali delle esperienze del Veneziano a contatto con la cultura francese, quella della corte di Versailles ormai al tramonto ma anche quella del rinnovamento illuministico, e si è rifatta ai contributi di studio di Baratto e della Trentin nell'analizzare l'«immaginario francese» delle opere scritte durante il lungo soggiorno a Parigi. La Herry ha inoltre dedotto dalla insaziabile curiosità umana del Veneziano il segno di una generosa disposizione verso l'idea di una fratellanza oltre i confini e le razze: abbozzo di una «teoria del meticcio» in Goldoni — evidente nella sua commedia *La Peruviana*, del 1754 — che vale la pena di approfondire.

Odoardo Bertani ha proposto i risultati di una prima esplorazione sui «movimenti» di Goldoni viaggiatore in termini personali e di fantasia, nonché sulle articolazioni e sulle differenziazioni del suo lavoro letterario anche per quanto si riferisce al linguaggio e al trattamento dei personaggi. Per trarre poi, da evidenti segni di una inquietudine, però produttiva, del Goldoni il convincimento di una originalità stilistica e tematica tale da conferire una dimensione almeno italiana, dunque non ristretta alla «venezianità», alla figura del drammaturgo.

L'ESOTISMO E IL PATETICO

Carmelo Alberti, dal canto suo, ha mostrato come Venezia ricorre nelle commedie del Goldoni come l'immagine di una città-emblema dai molteplici aspetti, soggetta a sorprendenti metamorfosi, il cui spazio rinvia ad una dimensione utopica. La città lagunare diventa, nell'opera goldoniana, gradatamente personaggio, e nello stesso tempo un labirinto del tempo storico, una zona della memoria in cui il Goldoni stesso si rifugiava, durante il soggiorno francese, per continuare a sognarla.

I luoghi cui rimanda la scena goldoniana — ha indicato Paolo Puppa nella sua relazione — tendono nella fase della riforma a mimare vivacemente contraddizioni ideologiche e dinamiche sociali del Settecento. Ma proprio per l'incalzare della nuova economia di mercato il commediografo veneziano è indotto a dilatare gli spazi della scena sconfinando nell'*esotico*, con intenti egualitari, nel *popolare*, con strategie poetico-nostalgiche, e nell'*antiquario*, come recupero anche ironico del passato. In particolare nel *Molière*, nel *Tasso* e nel *Teren-*



Speconi (g.c.) - Accademia dei Rozzi
di 3 - Martedì 4 Giugno 1991

GRAFIA DI GOLDONI

PATROCINIO
PER IL TURISMO E LO SPETTACOLO
NA - FONDAZIONE TOSCANA SPETTACOLO



DAZIONE TOSCANA S



OLO
ACOLO



ER IL TURISMO
IA - FONDAZIONE



MINISTE
IONE T





zio l'Io dell'Autore — secondo Puppa — si traveste in miti di fondazione, si incarna in archetipi nobiliari, rafforza il proprio statuto di intellettuale.

Gastone Geron, invece, si è accollato il compito di un viaggio nel Sud immaginario di Goldoni, per esemplificare l'innesto di civiltà, culture e razze di cui aveva parlato Ginette Herry. Non è stato abbastanza considerato — ha detto Geron — che dieci commedie del Goldoni sono ambientate a Napoli e dintorni e altre quattro, più una tragedia, a Palermo. È peraltro, quello del Veneziano, mai sceso al di sotto di Roma, un Sud meramente fantastico, a fare da sfondo occasionale a più o meno complesse vicende: un immaginario meridionalistico sollecitato dall'opportunità di sottrarsi con collocazioni di comodo ai veti censori del governo dogale, e di evitare il rischio che personaggi di invenzione messi alla berlina potessero essere identificati con personaggi autentici, magari appartenenti a grandi famiglie.

MIRANDOLINA CARATTERE TOSCANO

A Paolo Lucchesini è toccato indicare, con dovizia di informazioni le influenze della Toscana sull'opera del Veneziano, lettore ammirato in gioventù della *Mandragola* del Machiavelli, estimatore delle commedie del Cicognini e del Gigli, ammiratore della psicologia e del carattere della donna toscana. Lucchesini ha anche percorso le vicende che, durante il soggiorno toscano del Goldoni, hanno determinato l'accumulo delle esperienze e dei materiali dai quali sarebbe sorto quel capolavoro che è *La Locandiera*, e ha ricordato le circostanze che portarono il Veneziano a lasciare Pisa, dov'era avviato all'avvocatura, per una Livorno disponibile a riconoscergli il suo genio teatrale, luogo ideale dove sarebbe sbocciata la *Trilogia della Villeggiatura*.

Nell'ambito del convegno Marina Malfatti — come si è detto — ha parlato, attentamente seguita, del lavoro compiuto insieme a Squar-

zina per dare un'interpretazione «aggiornata» della *Locandiera*. È con Mirandolina — ha detto l'attrice — che Goldoni anticipa la rottura con la classe borghese, facendone una donna con una sua «azienda», che riesce ad essere indipendente, anche se per questo deve pagare un prezzo elevato. In questa dimensione Mirandolina ha comportamenti assolutamente razionali, dedita com'è alla «carriera» di albergatrice, ma in questi comportamenti si insinua a poco a poco il sentimento.

La sua crisi comincia quando, tentando di uscire dal suo stato, si innamora del Cavaliere, ritrovando per intero la propria femminilità, ma smarrendo la propria «identità sociale». Mentre l'epilogo segna il ritorno del controllo sul sentimento, perché Mirandolina ritrova il suo Fabrizio non tanto per amore, ma per sposare il ragazzo che il padre le ha destinato, e che può comandare con pugno di ferro, il che le consente di restare, vincente, nella sua dimensione. Ma al di là di questo studio di carattere, il Goldoni — ha aggiunto la Malfatti — ci ha dato anche uno stupendo ritratto di donna toscana. *La geografia del Bicentenario* è stato il tema che ha a sua volta trattato Ugo Ronfani, che del Comitato nazionale goldoniano è il segretario e coordinatore artistico. Egli ha insistito sulla necessità di non opporre una visione angusta, restrittiva, della «venezianità» del Goldoni al valore europeo, anzi universale della sua opera, ed ha fornito anticipazioni sul programma delle celebrazioni, per sottolineare come la ricorrenza dovrà avere risonanza internazionale. □

A pag. 62, Carlo Goldoni ritratto da Giovan Battista Piazzetta e Marco Alvisi Pitteri. A pag. 63 dall'alto in basso e da sinistra a destra, Ugo Ronfani, Luigi Squarzina, Marina Malfatti e Lucio Villari; Ginette Herry e Marina Malfatti; Odoardo Bertani; Gastone Geron; Carmelo Alberti; Paolo Puppa; Paolo Lucchesini.

La sua Italia: un gioco dell'oca gigantesco folto di locande per l'avventura e il sogno

LUIGI SQUARZINA

A un secolo quasi esatto dal 1750, l'anno delle *Sedici commedie nuove*, il commediografo Paolo Ferrari scriveva il suo miglior lavoro, e senza dubbio il miglior copione «storico» di tutto l'Ottocento italiano: *Goldoni e le sue sedici commedie nuove*. Per trovare di meglio bisognerà arrivare ai primi del Novecento, con *Il Cardinale Lambertini* di Alfredo Testoni, ancora un ritratto di un grande italiano del XVIII secolo.

Al finale dell'opera, quando Goldoni si impegna alla clamorosa sfida drammaturgica, Ferrari immagina che egli desuma i sedici soggetti da altrettanti personaggi veri e presenti in scena; e quando il nobile Grimani gli chiede: «E vu, no ve volé meter in comedia?», Goldoni gli risponde: «Sì, Eccellenza, farò *L'avventuriere onorato*». Scriverà infatti in veneziano, voltandolo subito in italiano, questa opera autobiografica, per la quale nella prefazione del 1762 all'edizione Pasquali parlerà di «allegoria», accettando una definizione ch'era ormai entrata nel linguaggio critico/drammaturgico. Parlerà ancora di «allegoria» per *Una delle ultime sere di Caronvale*.

Ebbene, *L'avventuriere onorato* — dove in

tono semiserio Goldoni fa il bilancio della propria vita — è ambientato a Palermo, dove Guglielmo, il protagonista, è arrivato dalla natia Venezia scendendo via via la Penisola, seguendo gli impulsi di una impazienza caratteriale e i casi di una complicata fortuna, senza soldi e senza lavoro. E nel salotto di una sua ricchissima protettrice palermitana viene riconosciuto, in un crescendo irresistibile, da sei personaggi, uno dopo l'altro. Ognuno lo ha incontrato in una città diversa, mentre esercitava diverse professioni. Ed egli deve ammettere di avere fatto, via via: il cancelliere di processi criminali «in una città dello Stato Veneto»; il segretario di un Cavaliere a Roma; l'avvocato in Toscana; il poeta di compagnia a Napoli; il medico a Gaeta e il maestro di scuola a Messina, da dove finalmente è arrivato a Palermo per incontrarsi con una fidanzata napoletana da cui aveva dovuto provvisoriamente separarsi. E Goldoni, nella precedente prefazione del 1753 all'*Avventuriere onorato* pubblicato nel tomo III dell'edizione Paperini, scriveva di «avere avuto l'animo di rappresentar me medesimo» in questa commedia: «l'Avvocato, il Medico, il Cancelliere, il Segretario, il Con-

sole Mercantile e purtroppo il Poeta Teatrale».

La professione del console mercantile è qui rimpiazzata da quella del maestro di scuola, e del resto al finale il Viceré di Palermo affiderà a Guglielmo un importante incarico pubblico. Ma non di questo intendo qui parlare anche se la commedia, poco letta e pochissimo considerata, mi attira assai e mi piacerebbe rappresentarla. Mi interessa far notare che questo viaggio, o fuga che sia, attraverso l'Italia di un personaggio in cui Goldoni si raffigura, è assai eloquente per l'assunto di un «Goldoni italiano», e intendiamo italiano non casualmente, non certo perché non potesse ambientare le sue storie a Venezia per ragioni censorie. Tant'è vero che nell'esilio parigino, come altri vi diranno, resusciterà anche la Pavia della sua giovinezza e un luogo vicino a Milano. Certo, la scelta di Palermo, come ideale «locanda» in cui Guglielmo si rifugia in attesa che la fortuna gli torni benigna, è tanto geniale (e certi personaggi gli riescono proprio siciliani, specie le due nobildonne e l'impagabile Viceré!) quanto obbligata, essendo Palermo agli antipodi di Venezia, e dunque luogo perfetto in cui finire di sgranare il rosario del viaggiatore giù per



l'Italia. E in ogni città Guglielmo dice di avere trovato da lavorare onestamente, seppure fuori dagli albi professionali. Così, se nel 1750 l'Italia è per lui tutta una locanda dove sostare e da cui ripartire, piena del resto di Osterie della Posta, di Botteghe del Caffè e di alberghi dove i personaggi più vari possono incontrarsi, due anni dopo il centro ideale non potrà che essere, per la prima e unica volta, Firenze, in quanto patria di quel linguaggio toscano nel quale aveva convertito il veneziano dell'*Avventuriere* e del quale riconosce tante volte la portata nazionale. Così come il luogo per antonomasia non può es-

sere che una Locanda: e alla regina dei suoi caratteri femminili non potrà attribuire che il lavoro e lo status di locandiera.

La sua «donna in carriera» a cui far scontare tutte le contraddizioni della femminilità non poteva essere né una cameriera né una castalda; gli occorreva una proprietaria, impegnata a gestire e a fare fruttare una sua azienda, con tutti i vantaggi e i pericoli dell'impresa.

Il Veneto, Roma, la Toscana, Napoli, Gaeta, Palermo: sembrano stazioni astratte di un gigantesco gioco dell'oca con il nostro eroe spinto avanti e indietro dai colpi di dadi del-

la sorte in caselle di cui una vale l'altra; ma non è così, se si confronta l'anarchia della società palermitana dove uno straniero è introvabile con le registrazioni precisissime cui sono tenuti i locandieri toscani, come vedremo meno di due anni più tardi nella Toscana di Mirandolina. □

In questa pagina, quattro stampe settecentesche di commedie goldoniane per l'edizione Pasquali. Da sinistra, «La bottega del caffè», «La casa nova», «La donna di testa debole» e «La Peruviana».

Penna, valigia e barca: gli emblemi del lungo viaggio nel teatro e nella vita

ODOARDO BERTANI

Una penna per viaggiare (con soste per il cambio del pennino) a cavallo della fantasia; una valigia per mettervi la biancheria e scendere a questa o quella locanda; una barca (bragozzo, peota, tartana, burchiello o gondola che fosse) per accompagnarsi ai comici lungo le rive del Brenta o in laguna verso Chioggia: la vita di Carlo Goldoni ha questi tre segnali o emblemi.

Una vita spesso di corsa, penna compresa, dovendosi fare onore a improbi contratti, che peraltro placavano un inquieto bisogno di scrivere, un'urgenza di dare corpo e cibo e vita a ben più che sei personaggi, i quali poi, appunto, si traducevano in attori famelici di tutto e in carne ed ossa vocianti e garruli, che, attornandolo allo scrittoio, sbirciavano nell'ordito la loro presenza e misuravano l'ampiezza della loro parte.

Dal viaggio con la penna, a conti fatti, risulta un bilancio quantitativo non indegno di quell'altro «monstruo di naturalezza» che fu Lope de Vega (726 titoli conosciuti): a lui bastarono 120 commedie più 18 tragicommedie in endecasillabi o vivacissimi martelliani rimati, più 55 drammi giocosi in musica, e 6 drammi seri in musica e 15 intermezzi per musica; aggiungi cantate e serenate, oratori, sce-

nari, rappresentazioni allegoriche, suppliche, dediche nonché 314 lettere e uno sterminato numero di poesie in lingua e dialetto d'ogni genere e forma, e le memorie ed altro ancora. Come trovasse anche il tempo di osservare la vita, è il suo segreto di genio del cogliere la realtà, e farne sintesi e memoria...

La geografia letteraria di Goldoni — se vi basta il computer — può considerarsi esaurita, nei suoi aspetti principali.

C'è, poi, la geografia tracciata da Goldoni viaggiando. Ciò gli avvenne presto, a cinque anni, per accompagnare il padre Giulio a Roma, dove costui forse portò a termine gli studi di medicina — comunque, lo fece credere — esercitando, all'inizio, la sua arte in Perugia. Il male del teatro — intanto — gli era nato da ragazzo e non gliene guarirono, naturalmente, i suoi cari Gesuiti perugini, sempre poi ricordati e ricambiati, a differenza dei Domenicani di Rimini, seguiti ai primi del compiere la sua educazione. Ed ecco comparire la barca dei comici sulla quale, di nascosto, lasciò Rimini per Chioggia, dove abitavano i genitori; era il 1721, e dunque il quattordicenne Goldoni aveva trascorso il periodo formativo lontano da Venezia; un distacco che sembra però avergli giovato, ottenen-

do essa di divenire uno stabile luogo dell'animo ed un referente poetico. Intanto egli si intingeva sempre più di teatro, nonostante gli studi di giurisprudenza condotti per tre anni a Pavia e poi conclusi a Padova nel 1731. Il turbolento distacco da Pavia — una questione di satira muliebre — era stato medicato dal padre con viaggi a Udine, Gorizia e Vipacco. Seguire il Goldoni è poi sempre viaggiare. Chioggia e Feltre, Bagnacavallo e Venezia. E chiamiamo viaggiare anche il passare di donna in donna, un impegno preso e magari non mantenuto, costandogli ancora, per esempio, una sollecita fuga a Milano.

Ma c'è un'altra geografia del Goldoni, ed è quella della collocazione ambientale delle sue opere. Che disseminò un po' dappertutto, e non pare davvero per motivazioni rigorose o gusto di definire nuovi ambienti o per astuzia e prudenza (se non in qualche caso), come accade nel nostro cinema coi famigerati «telefoni bianchi». Basti un esempio: *Le femmine puntigliose*, trasferite a Palermo, non essendovene esempio veneziano. Lo afferma lui, e par di vederli un brillio nell'occhio. Una conta dei luoghi dà questi risultati: per le commedie: trentadue furono ambientate a Venezia, più una a Mestre e due sulle rive del



Brenta; sono poco più di un quarto del totale. Restando nel Veneto, ne troviamo una a Chioggia, una a Rovigo, tre a Verona; poi, sparse per l'Italia settentrionale, ne incontriamo ben sette a Milano, sei a Bologna, quattro a Pavia, una a Cremona, una a Ferrara, una a Mantova ed una a Vercelli. Ne abbiamo anche una collocata a Montopoli ed una a Montefosco, località senza nemmeno il prefisso telefonico.

Scendendo lungo il Bel Paese, ci fermiamo una volta a Firenze (ma nessuna a Pisa, città verso la quale egli aveva pur qualche debito di riconoscenza), ben tre a Livorno (città dove viene dirottata — prudentissimamente — la storia a puntate della Villeggiatura), una a Roma e ben quattro a Palermo. Ben undici volte non ci è dato di conoscere il nome dei luoghi, mentre in altri otto casi le commedie ci sono offerte in case private, una volta è la casa del Governatore di Gaeta, due volte lo spazio è un feudo non meglio identificato e infine c'è Castel Monterotondo e il Palazzo di Lucano (per il *Terenzio*).

C'è pure qualche dislocazione europea: Leiden in Olanda, tre volte Londra e ben sette

Parigi. Fanno centoventi indicazioni, dalle quali par bene che non si possano evincere persuasive motivazioni alle scelte di ordine culturale o sociale o di costume. La disseminazione non deriva — oso credere — da particolari curiosità o ricerche di sintomatologia umana.

L'estensibilità del termine geografia potrebbe anche essere forzata a stilare categorie di caratteri e di personaggi, non fosse che qui è la ricchezza della vita a voler essere riconosciuta ed articolata da un uomo civile e colto, aperto alle nuove idee che porteranno ad una rivoluzione cui assisterà, testimone *in loco*, senza però essere (e tanto meno sapersi) barricadiero. Goldoni vide tutto e bene; nella sua geografia umana tracciò mappe di difetti e di vizi, tenendoli bene separati. Dei primi fu tollerante, dei secondi non accettò di farsi complice, per la dismisura che in essi si rappresentava; non tentò, cioè, quelle giustificazioni psicologiche che ottengono in letteratura tante assoluzioni. Questo *bisogno* di definire il mondo e le parti, il modo del senno e i disguidi della ragione e gli equilibri degli appetiti sono evidenti nei titoli, dove la donna

e l'uomo sono tanto spesso individuati dall'aggettivazione (implicitamente giudicante), sicché fanno categoria perché assolvono ad una esemplarità allusiva.

Sono caratteri «normali», non eroici; ma verosimili, tratti «dalla turba universale degli uomini» (e quindi specchio che può riconoscere i tristi), ma insaporiti dagli incidenti dell'ambiente, o messi in evidenza per contrasto. Il poeta ha una sua cifra, che il teatro esige mediana, ma non irenica, e infatti, Goldoni viaggiatore nei cuori, nei sentimenti, nelle intenzioni ben secondo il secolo, ma con la coscienza propria come cartina di tornasole e punto certissimo di riferimento (cioè senza ideologie in prestito, attento a ciò che si muove senza accettare la moda), scopre la vita sino alla *sostenibilità*, lasciando però tracce e segnali, laddove occorra, della sua insostenibilità e della sua inaccettabilità, per una differenziazione che può essere scambiata per autonomia, ma finisce per essere solo disobbedienza alle sue leggi profonde, che guasta l'armonia degli assetti. □

Una ricca geografia dell'esotico e dell'antico prima della Parigi coi suoi Tartufi intriganti

PAOLO PUPPA

Scena e torchio costituiscono un contrasto dialettico nell'ideologia goldoniana, dal momento che mercato e letteratura, provvisorietà dell'effimero e postolazione metastorica si alternano con moto incessante, nell'immagine di sé e del proprio lavoro data dal commediografo veneziano. Ora, geografia dell'antico e geografia dell'esotico finiscono per coincidere in tale drammaturgia perché in entrambi i casi si tratta di un autentico allargamento, di un indubbio sconfinamento nello spazio che si raddoppia in una apertura *regressiva* nel tempo.

In effetti, le indicazioni topografiche relative a città «foreste» nelle commedie della Riforma si motivano spesso quali *escamotages* rispetto ai severi controlli della censura della Serenissima, insofferente di satire e parodie giocate ai danni della nobiltà locale, anche se a volte rappresentano omaggi nostalgici a luoghi vissuti durante le peripezie per la Penisola da parte dello scrittore-avvocato. E, in compenso, la collocazione viceversa nell'Oriente favoloso o nell'Antico misterioso fungono da *travestimenti* e da fughe dal reale mimetico.

Queste dislocazioni divengono così tecniche di consenso adeguate al mercato tumultuoso e competitivo negli anni del *boom* teatrale della Serenissima, e allo stesso tempo si risolvono in correzioni applicate alla *strategia dello specchio*, spostata verso la *lanterna ma-*

gica. In tal caso, possono riaffiorare componenti care a Goldoni, ossia la voglia di fantastico, di onirico e di patetico, che la Riforma aveva tenuto sullo sfondo, ma che la concomitante attività di produttore di libretti per musica aveva ben tenuto in esercizio.

Ed ecco pertanto le tragicommedie, le sette al San Samuele nel periodo dell'apprendistato sotto Imer e le undici al San Luca, dove lo straniamento nello spazio consente l'egualitarismo dei primitivi e l'armonia dei *campielli* e delle *baruffe*, mentre a sua volta l'emersione dell'antico libera una sorta di *mito ascendente* culturale concesso ai propri codici espressivi. In un certo senso, la dialettica tra l'*oggi contemporaneo*, privilegiato nelle commedie, e il *passato* praticato nella produzione in versi ricorda, perché no?, i contrasti tra il borghese Pantalone allergico agli sprechi, e il Conte Anselmo dissipatore e perso dietro le anticaglie ne *La bottega del caffè*: se dimentichiamo, infatti, il punto di vista dello spirito mercante e di conseguenza le sue scatenate demonizzazioni nei riguardi del collezionismo d'antiquariato, quel che spunta fuori è l'ansioso desiderio di immortalarsi, di sfuggire alla *finis*, al nichilismo portato dal montante laicismo, dalla cultura della Rinascenza e dei Lumi.

Ebbene, l'abbellimento garantito dal *décor coturnato*, l'ambiente e la parola aulici, il *sermo elatus* conferito appunto dal verso e dal

costume altro rispetto alla sala quotidiana, suggellano pure uno scatto narcisistico nella identità dello scrittore. Si afferma, grazie ai luoghi trapassati, il torchio del letterato colle sue ambizioni metastoriche, contro il ruolo della scena effimera e contro le contingenze del mercato (pur sempre rispettate nell'*oltre* esotico, rivale del romanzesco in Chiari e del fiabesco in Gozzi).

Goldoni talvolta sembra sollecitato a travestirsi in archetipi fondanti, a carnevalizzarsi in toni nobili e in pose manierate, a trasferirsi in modelli ascendenti. Mi riferisco, ovviamente, al *Molière* del '51, al *Terenzio* del '54 e al *Tasso* del '55. Qui, la scelta dei nobili protettori, dei patroni dedicatori dell'opera si spinge e si innalza ai vertici dell'olimpio letterario del tempo, ai Metastasio e ai Maffei, per attingervi energia ulteriore per la propria monumentalizzazione.

La Parigi dei Tartufi intriganti, la Roma degli schiavi da manomettere (liberare), la Ferrara dei vapori malinconici sono contenitori simbolici per una Via Crucis con lieto fine: le passioni e le incertezze amorose, le traversie e le pene causate dai tanti nemici e l'immancabile apoteosi, la vittoria sugli ipocriti, l'emancipazione e infine l'incoronazione a Roma, come avviene nella terza tappa del trittico, sono stazioni necessarie e richieste da queste fantasie di trionfo in costume classico. □



Venezia, una città - mondo inafferrabile che per Goldoni è stata ricordo e utopia

CARMELO ALBERTI

Il pensiero di Carlo Goldoni, quando nel 1784, a settantatré anni, inizia a scrivere i *Mémoires*, non smette di rivolgersi a Venezia. Non potrebbe essere altrimenti: il vecchio poeta comico sa quanto la città lagunare sia inafferrabile, ha potuto comprendere attraverso l'esperienza come essa tenda a restare un'entità multiforme, soggetta a continui mutamenti di prospettive, ancorata oltre il fluire del tempo nella zona del mistero e della «sorpresa».

Nel confronto con le capitali del mondo Venezia mette in campo la sua differenza. L'Europa delle corti, nella quale s'assiste al replicarsi dei modelli, al diffondersi delle mode, nella quale si dettano le norme di un comportamento stabilito altrove, vagheggia in vario modo la città dei dogi; l'Europa settecentesca, mentre s'avvia verso quella «scoperta della libertà» che cancellerà d'un colpo la leggenda del secolo frivolo e immaginoso, si lascia attrarre dal carnevale veneziano, inseguendo quasi la vertigine della liceità estrema: «Mascherati, si può osar tutto e dire tutto». Già dal secolo precedente, e via via sempre più intensamente, la Serenissima è divenuta il «paese degli incantesimi», che secondo la sintesi di Goldoni provoca stupore tra le schiere di viaggiatori d'ogni specie; costoro, infatti, dichiarano lo scarto che esiste fra la descrizione dei libri, oppure l'immagine dei quadri, e l'impatto con la città: non è possi-

bile, insomma, farsene un'idea attendibile senza prima averla vista.

Paradossalmente, mentre Goldoni ripensa ad una Venezia «extraordinaire», ripercorrendone mentalmente l'itinerario consueto, traducendo sulla pagina la nostalgia di un'atmosfera festosa, da «foire perpétuelle», agli occhi degli scrittori che continuano ad essere attratti — come il Montesquieu, il De Moratin, più tardi Goethe — divengono sempre più evidenti le tracce di un degrado eccessivo, ora che è caduto il lucente *maquillage* dei giorni migliori; è una corruzione che non ha risparmiato le persone.

A ben guardare, i segni di questa decadenza sono perfettamente leggibili lungo tutto il XVIII secolo; il reticolato di edifici, di calli e di campielli, che la pratica festiva rivestiva di fastosi *décors*, fors'anche per mascherare, s'incrocia con la via dei teatri, che costeggiano la grande ansa del Canal Grande tra S. Giovanni Grisostomo e San Moisè, e sfocia nella Piazza incontro alla *bagarre* della stagione carnevalesca, oppure s'immerge nella febbrile cerimonialità della Sensa (la festa dell'Ascensione).

Sono le stesse commedie di Goldoni a segnalarlo fin dall'inizio: lo spazio urbano si compone di tante stazioni obbligate, che sostengono l'intreccio, la *fabula* comica, al pari dei personaggi. Se l'indagine sul carattere procede di pari passo con l'osservazione dei mec-

canismi scenici, e soprattutto della fisionomia (delle possibilità) dell'attore, la questione ambientale mostra uno stretto legame tra quella «concreta e originale drammaturgia di Venezia», che l'autore cerca di definire attraverso un continuo aggiustamento testuale (una ininterrotta calibratura del linguaggio, come elemento di forza distintiva di una attendibile lettura, radiografia, della realtà ambientale), un legame dunque tra quell'attiva drammaturgia di Venezia e la capacità del teatro di restituirla ad un pubblico nuovo. Venezia, dunque, «problema ineludibile» (Baratto), nel suo doppio di città dalla forte componente teatrale e città del teatro, un teatro da riorganizzare, da riformare facendo leva sui suoi artefici (comici, impresari, collaboratori, poeti), sulla consapevolezza degli spettatori (riformare il comportamento insano nelle sale teatrali, ma anche e soprattutto la cattiva abitudine che proviene dalla scena melodrammatica, che sperperava senza educare), e sulla dignità del testo.

Lungo i quattordici anni della sua attività veneziana, suddivisa soprattutto nei due periodi di collaborazione, la prima dal 1748 al 1752 con il Teatro di Sant'Angelo e con il Medebach, la seconda dal 1753 fino al 1762 con Francesco Vendramin e il San Luca, Carlo Goldoni sperimenta contemporaneamente più «teatri».

Tra essi ha una parte importante l'indagine



sulla «città-mondo» che sa diventare termine di paragone con gli stili europei, quelli delle grandi nazioni: si pensi alla *Vedova scaltra*, 1748, una composizione intorno a cui si accende una polemica aspra, una sfida di supremazie, con l'abate Pietro Chiari, bresciano, che si sta insediando a Venezia.

Il contrasto, che trova una risposta polemica nel Prologo apologetico contro *La scuola delle vedove*, dopo aver delineato i termini della plausibilità rappresentativa in scena di personaggi di varia estrazione linguistica, che si esprimono in italiano, pone l'accento sulle condizioni di lavoro a Venezia.

Nella *Putta* si ricordano le varie sfaccettature di Venezia come città viziosa, che scommette su tutto, e manda alla rovina la migliore gioventù (specie nella *Buona moglie*): vi sono le cortigiane, i malfattori, un figlio come Lelio sarà l'esempio di una cattiva riuscita, educato lontano, al ritorno non solo impone la sua vera natura (egli è il figlio vero di Menego che la moglie, donna Pasqua, per eccesso di amore materno ha voluto sostituire nella culla con il figlio di Pantalone). Lelio, come avverrà nel *Bugiardo*, ha acquisito le incertezze di una educazione compiuta lontano da Venezia, una formazione che lo rende irriconoscibile anche se ha nel sangue la passione per il *vogar*. Lelio finirà ucciso in una rissa d'osteria.

E ancora le liti e la morale ambigua dei gondolieri, che litigano, come nelle migliori commedie cittadine, per questioni di precedenza, ma poi si commuovono per essere un «corpo de zente, che no se trova in nissun altro paese del mondo», una casta che sa riconoscersi in una mentalità e un modo di fare, un nucleo che si lega decisamente alla città dell'acqua e che all'occorrenza darebbe il sangue per difendere «la nostra Venezia, che xe la regina del mar» (I, 18).

Città-labirinto (*La buona moglie*, II, 7), dunque, da cui spesso è difficile uscire, anche in senso metaforico: accade a Pasqualino, che dovrà vedere dinanzi ai suoi occhi il cadavere di Lelio per recedere dalla vita nefasta che ha abbracciato. Ma è anche la città del teatro: nella *Putta* vi è una presenza necessaria (metateatrale) del teatro, stavolta visto da fuori: si sentono soltanto le grida e gli applausi.

Nel paesaggio disastroso veneziano non sembra esserci dunque una via d'uscita: la città, la grande dominatrice dei traffici, la terra di tanti abili e onesti artefici del libero mercato, appare davvero malridotta. Ma anche se Goldoni a quel tempo aveva smesso di sperare nel suo sogno di Venezia modello di un mondo nuovo, restano i tratti di una utopia teatrale: se il progetto sembra arenarsi nelle continue difficoltà del sistema civile e culturale della Repubblica, allora non resta che concentrare il proprio lavoro dentro la dimensione del teatro. La scena si tramuta in una scatola capace di contenere un intricato labirinto: la casa, in cui tendono a rinchiusersi i personaggi, corrisponde all'universo intricato della città, riproduce al suo interno le possibili varianti, le varie facce della realtà, quella realtà che spesso si vuol negare, si vuol tenere lontana da sé. □



Il Meridione fantastico del Veneziano è arrivato fino alla lontana Sicilia

GASTONE GERON

Nella vocazione errabonda di un viaggiatore instancabile come Carlo Goldoni le solari terre del Sud esercitarono un richiamo irresistibile, accentuato dalla vanificata speranza di visitarle un giorno o l'altro, come s'illuse in particolare nel 1759, all'epoca del suo lungo soggiorno romano. La leggendaria barca dei comici con cui era scappato a quattordici anni da Rimini, alla volta di Chioggia — simbolo insieme della sua anima vagabonda e della sua precoce vocazione teatrale — non riuscì mai a veleggiare verso quel Meridione d'Italia che forse proprio per questo, mai conseguito traguardo, tanto spazio ha avuto nella sua finzione drammaturgica.

Non è stato abbastanza considerato il fatto che ben dieci commedie del Veneziano sono ambientate a Napoli e dintorni e altre cinque (o meglio quattro, giacché nel conto va inclusa una tragedia) a Palermo. Ovviamente è un Sud meramente fantastico quello che Goldoni elegge ad ambientazione di più o meno complesse vicende che avrebbero potuto essere indifferentemente situate in qualsiasi provincia italiana.

A sollecitare Goldoni nella sua insistita attenzione meridionalistica sono innanzitutto il ricorrente proposito di sottrarsi con ambientazioni di comodo ai veti censori tanto facilmente pronti a scattare al minimo sospetto «sovversivo» da parte dell'arcigno e arciprudente governo dogale e insieme l'accortezza di evitare il rischio che in taluni personaggi messi in burletta i suoi concittadini potessero ravvisare prototipi in carne e ossa, magari appartenenti a famiglie di «nobiltà grande», o comunque di larga protezione. Spostando sempre più lontano possibile i «luoghi di commedia» gli riesce più agevole non attizzare sospetti, non fomentare antipatie, evitando di aggiungere legna al fuoco delle polemiche, non soltanto artistiche, di volta in volta fatte esplodere da concorrenti insidiosi come l'abate Pietro Chiari o l'ancor più rancoroso e codino conte Carlo Gozzi.

Nell'ambientazione meridionale di tante sue opere, Goldoni trasferisce altresì il rammarico di visitatore mancato, il suo «sogno napoletano» essendosi definitivamente infranto allorché, verso la fine del suo soggiorno romano, protrattosi per sette mesi, ostacoli insormontabili gli sbarrarono la strada del Sud. Nel capitolo 39esimo della seconda parte dei *Mémoires* egli lasciò scritto: «Desideravo vivamente di andare a Napoli, ne ero quasi alle porte ed ebbi perfino occasione di andarci senza scucire il becco di un quattrino, ma ecco le ragioni che m'impedirono una tal soddisfazione». A farla breve, l'ottuagenario memorialista attribuisce il viaggio mancato al timore di disgustare la Corte di Parma verso la quale era particolarmente obbligato,



giacché in quel torno di tempo «n'etait pas en bonne intelligence avec celle de Naples». Probabilmente i cattivi rapporti fra le due Corti non erano di pura invenzione, ma quasi certamente a costringere il commediografo a rinunciare alla puntata napoletana furono le sollecitazioni di Sua Eccellenza Francesco Vendramin, padrone e impresario del San Luca, preoccupato per la lunga assenza del poeta di compagnia, senza le cui invenzioni registiche *ante-litteram* il teatro — più tardi allo stesso Goldoni intitolato — vedeva assottigliarsi sempre più il suo pubblico. Le ambientazioni napoletane di ben dieci commedie non vanno peraltro intese come una sorta di rivincita fantastica del commediografo nei confronti del veto del Vendramin o della maldigerita opportunità di non disgustare la Corte di Parma. Goldoni cominciò ad ambientare tante vicende a Napoli e dintorni fin dal primo anno del contratto con il capocomico Gerolamo Medebach e anzi quasi tutta la sua attenzione partenopea va rapportata agli anni del Sant'Angelo, ben prima del mancato «salto da Roma». A Sorrento è ambientato *L'uomo prudente* che quasi certamente è stata la prima commedia scritta in Pisa, subito dopo la galeotta visita del giovane Pantalone d'Arbes che lo indusse a gettare definitivamente alle ortiche la toga per impegnarsi con il Teatro Sant'Angelo. Nell'autunno dello stesso 1749 al Teatro Tron di San Cassiano andava in scena il dramma comico per musica *Il finto Principe* ambientato a Sorrento, come *Il cavaliere di buon gusto* tenuto a battesimo nell'autunno dell'anno successivo al Sant'Angelo, pre-

ceduto in estate da *Il cavaliere e la dama* ambientato a Napoli. Nella cittadina di Gaeta è situata la rischiosa vicenda di *L'adulatore*, mentre altre tre commedie di fittizia ambientazione napoletana sono *I puntigli domestici* (1752), *Il geloso avaro* e *La donna di testa debole*, queste due ultime debuttanti a Livorno nell'estate successiva. Se l'ultima commedia napoletana di Goldoni fu *La donna di maneggio*, imperniata sui «due gran contrapposti di una moglie saggia e di un marito pazzo», addirittura Aversa, «grossa terra del regno di Napoli» ospita le romanzesche vicende della non meglio identificata Rosaura, nascostasi in casa di Colombina.

Il Sud fantastico del Veneziano non si ferma comunque al parallelo di Napoli, ma coinvolge l'ancora più lontana e altrettanto ignota Sicilia. Palermitani sono il folle conte Anselmo, collezionista credulone, e la sua non meno bislacca e dispendiosa consorte Isabella, protagonista di *La famiglia dell'antiquario ovvero la suocera e la nuora*. A Palermo sono ambientati *L'avventuriere onorato* e *Le femmine puntigliose*, queste ultime inizialmente situate in Mantova e poi a Firenze, prima di accasarsi definitivamente nella capitale isolana. In casa del palermitano don Policarpo è infine ambientata *La sposa sagace* in versi martelliani, inscenata al San Luca otto anni dopo. E solo per puntiglio cronistico va ricordata la sicilianità d'accanto della tragedia *Enrico re di Sicilia* che Goldoni iniziò a scrivere nella provvida Genova del suo felice matrimonio con la saggia e prudente Nicoletta Conno. □



Nella figura viva e misteriosa di Mirandolina la nostalgia di una Toscana portata nel cuore

PAOLO LUCCHESINI

Nel 1722, durante una vacanza nella casa paterna di Chioggia, Goldoni ormai diciassettenne ricercò le opere dell'amato Cicognini, ma si trovò di fronte a una brutta sorpresa: una buona parte dei libri erano stati stracciati dal fratello per farne cartucce per ricci. In compenso, grazie all'incompetenza di un pio canonico di Chioggia che leggeva solo i frontespizi, ebbe l'occasione di conoscere *La mandragola* del Machiavelli, il padre della commedia rinascimentale. «Io non la conoscevo; ma ne avevo sentito parlare, e sapevo che non era un'opera delle più vaste. La divorai alla prima lettura e la rilessi dieci volte. Mia madre non badava al libro che leggevo, poiché mi era stato dato da un ecclesiastico. Ma mio padre mi sorprese un giorno in camera mia, mentre facevo annotazioni e osservazioni su quell'opera». Il padre s'indignò con Carlo e con il canonico. L'adolescente Goldoni cercò di far capire al padre l'importanza dell'opera. «Non era lo stile libero né l'intreccio scandaloso della commedia a farmela trovar buona; anzi la sua lubricità mi ripugnava... Ma era la prima commedia di carattere che mi cadde sotto gli occhi e io ne ero affascinato». Il giovane Goldoni, pur incantato dalla ricchezza dei personaggi del Machiavelli, probabilmente ancora non si era reso conto della magnificenza del linguaggio del Segretario fiorentino, un italiano di squisita eleganza e colorita virulenza, un linguaggio vivo, parlato e parlabile, mai affettato o aulico, sebbene espresso da un letterato colto e raffinato: ogni personaggio con uno specifico linguaggio rappresentante una classe o uno stato sociali, un livello culturale. Ma si può almeno ipotizzare che l'esempio del Machiavelli abbia influito in buona parte sulla produzione principale e matura del Goldoni, quando i caratteri si identificano e comunicano fronteggiandosi ognuno con un proprio linguaggio: un italiano letterario, formale con un italiano spigliato dei ceti minori, il musicale dialetto veneziano con il pittoresco e tagliente chiozzotto, per non dimenticare, prima della Riforma, i dialetti delle maschere. Perché il Goldoni fu un attento osservatore e trascrittore di linguaggi parlati: i suoi caratteri, infatti, oltre alla loro complessa articolazione psicologica, ideologica, morale, e affettiva, seppero esprimersi anche attraverso la qualità del linguaggio.

A Firenze il giovane avvocato Goldoni giunse nel 1742, e vi restò quattro mesi. Conobbe il signore Giulio Rucellai, cui dedicò *La locandiera* che sarebbe andata in scena dieci anni dopo; il dottor Antonio Cocchi, medico e pensatore, uno dei pochi italiani che seppero allora apprezzare le opere di Shakespeare; l'abate Anton Francesco Gori, antiqua-

rio dottissimo, e Giovanni Lami, direttore delle *Novelle letterarie*. Ma del soggiorno fiorentino, al di là delle bellezze della città («begli uomini, belle donne, allegria, spirito, forestieri di tutte le nazioni, divertimenti di ogni specie; un paese che incanta»), Goldoni custodì il ricordo fino a quando, tornato a Venezia nel 1752, volle ambientarvi *La locandiera*. Mirandolina: stupendo, avveniristico personaggio femminile, talmente avanzato da lasciare perplesso lo stesso autore, che avvertiva lo spettatore che la sua commedia era «la più morale, la più utile, la più istruttiva». Mirandolina non poteva essere che fiorentina, toscana, ricca di *verve*, dalla battuta pronta, seducente e fiera del proprio sesso. Il ritratto della locandiera non può essere altro che di una fiorentina, figlia del popolo ma con un piglio da regina, che si esprime con la sua lingua fiorita, con arguzia e finissimo spirito. Mirandolina sa bene ciò che vuole, perché conosce la gente e il linguaggio della gente, accorta dell'uso e del valore delle parole, le sue e quelle altrui. Si accorge in pochi minuti della condizione di commedianti delle due sbandite Ortensia e Dejanira; si rivolge a Fabrizio col voi (pur essendole ben vicina) passando al tu solo quando decide di sposarlo. Nelle parole colorate e nelle frasi incisive di Mirandolina, ordinate con cadenze proprie della lingua fiorentina, si avverte la lezione del Machiavelli, che Goldoni aveva assorbito di nascosto appena diciassettenne. Sintassi e vocaboli dell'eloquio di Mirandolina non possono essere che propri di una donna fiorentina. E, soprattutto, se cerchiamo di ricordarci questo breve brano dalla bocca di un'attrice toscana, sarà ancor più facile capire l'operazione linguistica del Goldoni. Ci rammentiamo del *revival* della *Locandiera* viscontiana del 1983 con una vivissima Gianna Giachetti nel ruolo del titolo, ma assai più vicina, e quindi più vivida, è la Mirandolina di Marina Malfatti, apparsa in anteprima ai *Rinnovati* di Siena. L'attrice ha esaltato con intonazioni appropriate e tempi e allusioni un Goldoni insolito, inedito padrone di un italiano/toscano squisito.

Goldoni ripassò da Firenze nel 1746 durante il viaggio che lo riportava a Venezia. Ritornò un'altra volta soltanto nel 1753 per curare l'edizione delle sue opere dallo stampatore Paperini, dieci volumi che furono pubblicati nel giro di quattro anni.

A Siena Goldoni fu accolto dall'Accademia degli Intronati dove conobbe Bernardino Perfetti, straordinario poeta estemporaneo che lo lasciò a bocca aperta: «Niente di così bello, niente di così sorprendente. Era Petrarca, Milton, Rousseau; era Pindaro in persona». Da Siena andò in Maremma, poi a Volterra.

A Pisa si occupò di avvocatura per quattro anni procurandosi ottimi clienti e trovando sinceri amici. Fu invitato a far parte della Colonia Alfea degli Arcadi di Roma. Andò anche a Lucca per lavoro. Fra tante cause, riuscì a rileggere e riscrivere vecchie tragedie e commedie (fra le tante *Griselda* e un *Don Giovanni Tenorio*), commedie dell'arte che aveva già rappresentate e altre due dell'Arlecchino Sacchi appena abbozzate, oltre alla *Donna di garbo*, la prima opera ideata e scritta per intero a Pisa.

La vita era serena e ricca di possibilità professionali. La morte di un vecchio avvocato pisano che curava gli interessi di comunità religiose, corporazioni artigiane e case importanti avrebbe potuto migliorare la posizione del Goldoni il cui nome si faceva in giro come il probabile erede. Ma alcuni colleghi gli stavano preparando un brutto scherzo: prim'ancora che l'avvocato spirasse, altri pretendenti si erano già impadroniti di cause e legati.

Goldoni si ritrovò in una situazione precaria. Queste difficoltà furono all'origine del suo trasferimento a Livorno, dopo l'incontro con l'impresario Medebac. E Livorno fu la città che per prima apprezzò le opere del Veneziano e, più tardi, intitolato al suo nome il teatro comunale.

Goldoni fu sempre riconoscente verso Livorno, che l'accoglie festosa e liberale. Tornato a Venezia, nel 1754 il poeta si ricordò della città marinara mentre componeva *Le smanie della villeggiatura*, cui seguirono *Le avventure* e *Il ritorno*, una trilogia consequenziale che, di solito, viene rappresentata per intero, accortamente adattata per evitarne l'eccessiva lunghezza.

Nel ricordo di Goldoni, la Livorno della Villeggiatura è uno spazio franco, trasgressivo, magato, un momento euforico, un'atmosfera particolare, una breve, agognata, intensa vacanza, preceduta da un'attesa frenetica e seguita da un amaro risveglio alla realtà. E proprio nell'unica giornata delle *Avventure*, di infatuazioni, sorprese, disinganni accadono cose impensabili: il poeta sembra librarsi oltre gli amori e gli interessi terreni di borghesi spingendo i suoi personaggi in una *féerie* degna di una notte di mezz'estate scespiriana, in cui tutto può succedere: follie, turbamenti, misteri, trasgressioni. La dolcezza del clima di Montenero, la generosità del pubblico livornese, gli eventi che lo ricondussero a Venezia autore già affermato, a distanza di anni divennero un ricordo indelebile, influenzando non poco nella costituzione drammaturgica della *Villeggiatura*, rappresentando Montenero un mitico luogo deputato della felicità. □



La Francia di Molière: un Paese-guida ma anche un luogo di libera osservazione

GINETTE HERRY

Sono poche le commedie goldoniane la cui azione si rappresenta per intero in Francia: sei in tutto. Mentre stava a Venezia, Goldoni aveva già collocato nel 1751 il suo *Molière* ovviamente a Parigi e, nel 1754, la sua *Peruviana* in una campagna dell'Ile de France: tutte e due in versi martelliani, e in cinque atti. D'altronde, quattro commedie in tre atti e in prosa del periodo francese si svolgono a Parigi, le prime due scritte in italiano all'inizio dell'esilio: *L'amore paterno* (1762, per il Teatro degli Italiani di Parigi) e *Il matrimonio per concorso* (1763, per il Teatro di San Luca a Venezia), così come le due ultime commedie di Goldoni, scritte in francese per la Comédie Française: *Le Bourru bienfaisant* (1771) e *L'Avare fastueux* (1772).

Inoltre, tutto un atto della sua ultima commedia scritta in italiano, *Il genio buono e il genio cattivo*, è collocato a Parigi, ed è l'atto secondo; il primo è nelle campagne vicine a Bergamo, il terzo a Londra, il quarto a Tripoli con intervento di Veneziani, il quinto di

nuovo nel Bergamasco.

Dirò per primo di questa ultima commedia italiana, rappresentata a Venezia nel Carnevale 1768 dalla Compagnia Medebac al Teatro di San Giovanni Grisostomo e scritta per la servetta Corallina, cioè Maddalena Marliani, la «serva amorosa» della primavera 1752 e la famosa *Mirandolina* del Carnevale 1753.

Fin dal primo atto, la Francia è presente in questa commedia comparativa dei pregi e dei difetti delle nazioni. Ad Arlecchino, il genio cattivo propone per alletterarlo, al posto di un «cibo grossolano e triviale» come sono i suoi cari «maccaroni», «i sapori squisiti delle prelibate vivande», cioè «la delicatezza delle cucine francesi»; e allo stesso scopo, propone a Corallina «vestiti di seta, d'oro e d'argento» e «un'acconciatura elegante». In breve, i «soccorsi dell'arte, che correggono i difetti o aumentano i doni della natura». È ovvia per l'epoca la conclusione: «Il mondo è grande, ma per ben principiare a conoscerlo e a goderlo, vi consiglio di andare in Francia. It

a Parigi», dice il genio cattivo. Corallina e Arlecchino rispondono: «Andiamo a Parigi. Vedremo il mondo».

Il primo quadro dell'atto di Parigi è il *Jardin des Tuileries*. E lì, essere francese appare subito, da quel che succede ad Arlecchino, come «fare il galante», «essere polito» e non «grossolano» soprattutto colle donne, «essere un uomo di spirito», «non essere mai geloso», anzi stimare ridicola la gelosia. Tutte qualità che mancano al nostro Bergamasco. Ma l'essere francese, nelle scene 4, 5 e 6 che oppongono a Arlecchino e Monsieur Crayon il veneziano Anzoletto, personificazione di Goldoni, ha anche il suo lato negativo, nella presunzione dei francesi di valere di più degli altri uomini e soprattutto degli italiani: i viaggiatori francesi nei loro libri «portando per tutto l'amor della patria e la prevenzion, accresce i difetti delle nazioni forastiere, diminuisce il merito che le distingue, mette tutto in ridicolo e dà una falsa idea delle cosse, per adular se medesimi e farse un merito così patriotti». Mentre «nualtri — prosegue An-



zoletto — non femo cussi. Stimemo tutti, anca più del bisogno, scrivemo con vantaggio delle nazioni forestiere, conoscemo i difetti senza criticarli, e se femo un pregio da rispettar tutto el mondo».

Di più, l'essere francese, dalle disavventure di Corallina alle prese con Monsieur La Fontaine, risulta presto essere libertino e abusare della semplicità di una ragazza che si fida della politezza e delle buongrazie del suo corteggiatore. Per fortuna giunge la moglie di questi, che dà a Corallina la sua prima lezione parigina: «Sappiate che le finezze degli uomini tendono alla rovina del cuore: ponetevi in guardia».

Ma «come distinguere le finezze dagli inganni», si chiede poi Corallina impaurita. E le viene il desiderio di andare in Inghilterra, «un paese buono, dove gli uomini sono schietti e sinceri».

Prima, però, nel secondo quadro dell'atto, al ballo pubblico del *Bois de Boulogne* Corallina dovrà affrontare la lubricità manifesta del vecchio ufficiale Le Marepica, gottoso, inferno e orrendo, che si scatena su Mademoiselle Lolotte prima di buttarsi su di lei. E Corallina fugge verso Londra con Arlecchino ritrovato, per scappare a tanti sconci desideri.

Sicché Parigi, una Parigi dei soli piaceri sotto la vernice della *politezza*, è diventata per i due bergamaschi un incubo. Ma anche Londra diventerà per loro un incubo e ancora di più Tripoli. Poiché la strada dei due giovani nel vasto mondo è stata programmata dall'autore per fare loro conoscere, di prova in prova, le trappole dei desideri non regolati dalla ragione, e per condurli, in una specie di «iniziazione» di tipo massonico, al Tempio della Felicità prima di farli tornare in paese per rimanervi sempre, tranquilli e contenti. Non so se la Parigi scoperta concretamente da Goldoni nei primi anni della sua dimora francese avrà contribuito a dare alla Parigi della «fiaba» del *Genio buono e del genio cattivo* il suo carattere a poco a poco negativo, né se la nostalgia della patria e il rimpianto di essersene allontanato pure lui, per «godere il mondo principiando da Parigi», avrà fatto concepire all'autore un tale percorso. Ma

so bene che un'altra Parigi agisce qui nella scrittura goldoniana e soprattutto per la parte di Corallina: è la Parigi della scoperta al *Théâtre des Italiens* di un'attrice eccezionale, la servetta Camille Veronese, sulle cui qualità Goldoni si appoggia nei due primi anni del suo impegno colla compagnia. Nei dialoghi di Arlecchino e Corallina si ritrova la medesima scena di confusione reciproca fra Arlecchino e Camilla nell'*Amore paterno* del 1762, e sono quasi identici i monologhi patetici di Camilla in quella commedia e quelli di Corallina nella fiaba ulteriore. Con, però, momenti di candido eroismo nell'atto IV, che ricordano la Marliani della *Serva amorosa*. Goldoni insomma, per elaborare da Parigi l'ultimo suo personaggio femminile all'italiana, ha operato qui un *métissage* fra due delle più brave servette che abbia mai conosciuto; un *métissage* consecutivo all'esperienza dell'esilio e all'incontro con attori italiani anch'essi spaesati.

Se vogliamo parlare ora delle due commedie in versi del periodo italiano, queste rimandano ad una Francia allegorica, e più intimamente sofferta.

Del *Molière* (scritto a Torino nell'estate 1751, quando alcuni spettatori delle prime commedie riformate di Goldoni andavano sostenendo nei salotti di quella città — «*la plus française de l'Italie*», dice Goldoni nei *Mémoires* — «*C'est bien, mais ce n'est pas du Molière*»), si sa che il luogo scenico unico, così detto «la casa di Molière», non ha niente di parigino; e i personaggi che girano intorno al poeta assomigliano molto di più a certi torinesi o veneziani che ai nemici e falsi o veri amici di Molière.

La Francia è presente però in questa commedia, una Francia immaginaria, non reale, investita nel personaggio stesso di Molière in preda alle proprie difficoltà di uomo, di autore, di capocomico e di soggetto del Re. Un Molière ipocondriaco, il quale sarebbe come il fratello d'Oltralpe del nostro Carlo. Basterà qui questo accenno al nuovo *métissage*, molto intimo, così elaborato, fra l'allievo veneziano e il suo «maestro-incubo» francese, secondo il detto di Squarzina, anche se tale operato richiederebbe una analisi appro-

fondita.

Colla *Peruviana* del 1754, ispirata all'allora celebre romanzo della Graffigny, torniamo al *métissage* nel senso letterale. Madame de Graffigny aveva concluso il destino della sua Zilia col tradimento del principe Aza, «figlio del Sole» e suo fratello e fidanzato secondo il rito Inca, il quale sposa la figlia del generale spagnolo che lo teneva prigioniero, e con la solitudine volontaria della principessa peruviana abbandonata, ormai integrata alla Francia, ma che rifiuta l'amore del luogotenente francese Détéville che l'aveva salvata dai rapitori spagnuoli. Goldoni sceglie invece una «doppia incostanza» e fa sposare a Zilia Détéville.

Fin l'atto I° (sc. 6), aveva fatto proprio la teoria di questa doppia unione e di questo necessario congiungere sangue e civiltà diversi per promuovere una nuova armonia generale. Un vecchio fattore di campagna francese così parlava alla principessa inca: «Sopra un tronco selvatico di pero, ovver di pruno, / Che aspri frutti produce, o non ne rende alcuno, / Spaccasi un ramo in due, poscia s'incasta in quello / D'albero più gentile un verde ramuscello, / Di cui passando il succo dell'altro per le vene, / L'albero, pria selvaggio, domestico diviene. [...] / Il fin del mio discorso, bella padrona, è questo: / Che voi con il padrone fareste un bell'innesto; / E frutti produrranno gratissimi al paese / Un ramo del Perù congiunto ad un Francese».

I giardini della casa regalata da Détéville a Zilia nella campagna d'Ile de France sono il

A pag. 67 totale della scena di Roberto Plate per «Il ventaglio» diretto da Alfredo Arias per il Teatro Stabile di Genova. A pag. 68, dall'alto in basso e da sinistra a destra: Gianni Galavotti e Lucilla Morlacchi nel «La donna di garbo», 1978; Elsa Vazzoler al centro di una scena corale da «Le baruffe chiozzotte», 1979; «Le donne gelose», 1985. A pag. 69 l'edizione del «Il bugiardo» con Ugo Pagliani del 1982. A pag. 71 il finale dell'«Arlecchino» al Piccolo Teatro con Ferruccio Soleri e i giovani allievi del Piccolo. In questa pagina, da sinistra a destra, Michele Abruzzo ne «La famiglia dell'antiquario», 1977; Lucilla Morlacchi ne «Le donne de casa soa», 1976.

luogo in cui avviene, dopo molti tormenti e disordini, il doppio innesto salvatore e rigeneratore fra due paesi d'Europa e il paese Inca. E così la Francia diventa il luogo naturale e insieme favoloso, utopico in un certo modo, di *métissages* ideali non ancora del tutto avvenuti, ahinoi, ai nostri tempi.

Tutto questo per dire che la Francia, nella geografia delle commedie goldoniane, è insieme mitica e reale. Reale in quanto conosciuta e interrogata dal poeta a Parigi dal 1762 in poi, essa appare spesso, già prima, come il luogo di finzione privilegiato dal confronto non satirico delle differenze, ed è anche il luogo sperimentale della loro sognata integrazione. Una integrazione vissuta e sofferente nel *Molière*, ideologica e programmatica nella *Peruviana*, più pacata ma riduttiva nelle due ultime commedie scritte in francese, mentre le due prime italiane dell'esilio dicevano soprattutto, metaforicamente, lo sfasamento dell'esiliato. □

HANNO SCRITTO

Un Bicentenario di o su Goldoni?

Caro Direttore, uso il mezzo epistolare, perché desidero che, almeno per ora, le preoccupazioni che voglio *esternare* (com'è di moda) siano del tutto personali, salvo verifica qualora altri intendano intervenire sull'argomento. La vigilia del bicentenario offre, oltre al clima di festa che si va intravedendo, segnali inquietanti di iniziative e progetti che non tengono conto della precipua qualità di scrittore di teatro del Nostro e del valore altissimo della sua produzione drammatica. Mi spiego, riferendo i fatti e senza volermi erigere — per ora — a giudice delle buone intenzioni altrui.

Al Teatro Romano di Verona è andato in scena nello scorso luglio *L'impresario delle Smirne*, nell'adattamento di Tullio Kezich. L'amico Roberto Cavosi, giovane autore di teatro già premiato e di belle speranze, annuncia la sua intenzione di preparare una commedia sulle imprese giovanili di Goldoni. Chiacchierando con registi e attori si apprendono ipotesi di spettacoli biografici sull'Autore veneziano, sulla Riforma e sulla sua opera, e così via; mentre ancora non si è spenta l'eco (positiva? negativa?) del dramma sugli ultimi giorni parigini di Goldoni *Le smanie della rivoluzione* recitato lo scorso anno da Gianrico Tedeschi. Orbene, io credo che almeno una cosa fondamentale vada ricordata: Carlo Goldoni è stato grande scrittore di teatro, è stato ed è — con le cento e più validissime sue commedie — punto di riferimento per il teatro italiano ed europeo, se non mondiale; è autore che molte Nazioni ci invidiano.

E credo anche, di conseguenza, che una linea vada stabilita: che non ci sia miglior modo per ricordarlo e celebrarlo di recitarlo (e recitarlo così come è scritto), lasciando solo ai registi e agli attori — che già hanno dato in tal senso concrete prove di saperlo fare — il compito di riscoprire gli umori e le suggestioni dei suoi testi attraverso la qualità della loro fantasia e del loro mestiere, ma senza tradirne o interpretarne il pensiero e la limpidezza d'intenti attraverso «aggiustamenti» e «racconti». Vogliamo sentire cosa ne pensano gli altri? Grazie e un saluto cordiale.

LETTERA FIRMATA

ISTITUITO CON DECRETO DEL MINISTRO

Entra in funzione il Comitato per le celebrazioni goldoniane

Con decreto in data 6 agosto 1991 il Ministro per il Turismo e lo Spettacolo Carlo Tognoli ha costituito un Comitato nazionale che dovrà studiare, programmare e coordinare le celebrazioni per il Bicentenario, nel 1993, di Carlo Goldoni, gloria massima del teatro italiano ed europeo.

Il Comitato è presieduto dallo stesso ministro Tognoli. Ne fanno parte Franz De Biase in qualità di vice presidente, il direttore generale dello Spettacolo Carmelo Rocca, Ugo Ronfani in veste di segretario generale con funzioni di direzione artistica ed organizzativa; inoltre i rappresentanti di sette Ministeri e delle istituzioni pubbliche e private del Teatro e dell'Università, nonché Giorgio Strehler ed Emanuele Luzzati in qualità di esperti. Il Comitato — che ha al suo interno un esecutivo di cui fanno parte De Biase, presidente, Rocca, Ronfani, Cristina Loglio e Nuccio Messina — sarà organo di iniziativa, di propulsione, di selezione e di coordinamento affinché sia predisposto in tempo utile e in tutti i campi — dal teatro agli studi, dall'editoria ai media — un articolato programma che dia alle celebrazioni del Bicentenario un rilievo nazionale ed internazionale adeguato al genio di Goldoni e all'intatto valore della sua opera.

Riteniamo utile dare qui di seguito l'elenco completo dei componenti il Comitato nazionale *Goldoni '93*: il ministro del Turismo e dello Spettacolo - Presidente; Franz De Biase - Vice Presidente; il Direttore Generale dello Spettacolo; Clara Abbatecola - Rappresentante della Presidenza del Consiglio dei Ministri - Dipartimento per l'Informazione e l'Editoria; Alessandro Vattani - Rappresentante del Ministero degli Affari Esteri; Francesco Sicilia - Rappresentante del Ministero dei Beni Culturali ed Ambientali; Ines Cerri - Rappresentante del Ministero dell'Università e della Ricerca Scientifica e Tecnologica; Renzo Giacchieri - Rappresentante dell'E.T.I.; Ghigo De Chiara - Rappresentante dell'I.D.I.; Gastone Geron - Rappresentante dell'Associazione Critici Teatrali; Lucio Ardenzi - Rappresentante dell'A.G.I.S.; Nuccio Messina - Rappresentante dell'A.G.I.S.; Aldo Nicolai - Rappresentante della S.I.A.E.; Cornelio Molinari - Rappresentante della R.A.I.; Luigi Maria Musati - Rappresentante dell'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica; Siro Ferrone - Rappresentante dell'Associazione Docenti di Teatro; Nicola Mangini - Rappresentante delle Associazioni Goldoniane; Maurizio Scaparro - Rappresentante dell'U.C.L.A.; Giorgio Strehler - Esperto; Emanuele Luzzati - Esperto; Cristina Loglio - Esperto; Ugo Ronfani - Segretario generale con funzioni di direzione artistica e organizzativa; svolge le funzioni di Segretario effettivo Marina D'Andrea, primo dirigente del ministero del Turismo e dello Spettacolo; svolge le funzioni di Segretario supplente Maria Gabriella Lavorgna.

Il Comitato esecutivo del Comitato nazionale per le Celebrazioni Goldoniane è così composto: Franz De Biase - Presidente; Carmelo Rocca - direttore generale dello spettacolo componente; Ugo Ronfani - Segretario generale con funzioni di Direzione Artistica - componente; Nuccio Messina, Rappresentante dell'A.G.I.S.; Cristina Loglio.

IL 1993 SARÀ L'ANNO EUROPEO DEL TEATRO?

Nel corso della riunione in data 7 giugno n. 1 al Lussemburgo del Consiglio Affari culturali della Cee, la delegazione italiana ha chiesto che, in concomitanza con il Bicentenario Goldoniano del '93, tale anno — considerato anche la piena attuazione del Mec — sia dichiarato Anno Europeo del Teatro.

Poiché il Consiglio si è riservato di prendere in considerazione la richiesta dopo un approfondito esame da parte del Comitato Affari Culturali, la rappresentanza italiana a Bruxelles ha formulato una bozza di risoluzione in proposito, che ha già ottenuto adesioni da Paesi membri. □

STORIA DI UN RAPPORTO FRA VITA E SCENA

MARTA ABBA E PIRANDELLO ANCORA INSIEME AD AGRIGENTO

Una tavola rotonda con Fabio Battistini, coordinatore, Maricla Boggio, Paolo Emilio Poesio, Ugo Ronfani e Ketty Fusco, testimone dell'unica registrazione radiofonica di un'interpretazione dell'attrice nella Svizzera italiana - La storia di una passione che ha obbedito alle leggi alte della creazione artistica e ha lasciato tracce profonde nell'opera dello scrittore - La trasposizione dalla realtà all'immaginario della vicenda del Maestro e della sua ispiratrice nei resoconti che Hystrio pubblica in queste pagine.



«IL MIO TEATRO VIVRÀ E SI SPEGNERÀ CON TE»

UN LEGAME CHE L'HA IMPEGNATA PER DARE TUTTO IL MEGLIO DI SÉ

FABIO BATTISTINI

«**I**l mio teatro deve vivere nella luce del tuo nome e poi si spegnerà con te» scriveva Luigi Pirandello a Marta Abba in una delle 560 lettere che, donate dall'attrice alla Princeton University di New York (per amicizia alla famiglia Putnam che è tra i finanziatori dell'Università), dovrebbero presto essere pubblicate a cura di Ortolani.

Pietro Frassica, che da 14 anni insegna letteratura italiana a Princeton e che avrebbe dovuto curare l'epistolario, ha pubblicato recentemente da Mursia un libro di suggestioni e riflessioni nate dalla lettura del carteggio e dal rapporto con Marta Abba che s'intitola, prendendo a prestito la dedica del Maestro premessa a *Trovarsi* nel 1932, «A Marta Abba per non morire». «A ragione — scrive Frassica — quello di Pirandello con Marta Abba può essere considerato un incontro che va al di là sia dell'intesa tra autore ed interprete sia della stessa attrazione tra uomo e donna. C'è in quell'incontro e nel complesso rapporto che si stabilì tra i due una duplice forma di identificazione: non solo dell'attrice con i ruoli pirandelliani, ma anche dell'autore stesso con una donna la cui presenza rappresentava l'ineludibile rendiconto di tutte le sue potenzialità e inibizioni sessuali».

L'attrice milanese, nata il 25 giugno del 1900, che le cronache vogliono essere stata scritturata da Pirandello senza averla nemmeno vista, sulla scia delle critiche al *Gabbiano* diretto da Talli con Wanda Capodaglio (dove la Abba aveva riportato un successo personale nel ruolo di Nina), si era diplomata all'Accademia dei Filodrammatici di Milano, avendo come maestri Enrico Reinach e Ofevia Mazzoni, con l'assegnazione del Premio Castiglioni. Aveva preso parte dal 1921 al 1923 alle compagnie filodrammatiche *Juventus*, dell'Arte Moderna e Amore dell'arte. Una sua bellissima foto era apparsa nella rivista teatrale *Comoedia* del 1 agosto 1923 che già nel numero del 15 luglio anticipava l'idea del circolo culturale *Il Convegno*, diretto da Enzo Ferrieri, di creare a Milano un Teatro d'Arte. «L'idea dei dirigenti *Il Convegno* — scriveva l'anonimo redattore di *Comoedia* — è di creare anche nel nostro Paese un Teatro dell'Arte, il quale offra ai buongustai un vero godimento artistico, in un'austera e geniale cornice, che dovrà servire ad escludere possibilità di successo per quelle opere che dell'arte non conoscono — e in mala fede — che il nome, e che naturalmente i promotori faranno del loro meglio perché non si insinui-



no nel loro repertorio. Questo trarrà il suo alimento non solo da nuovi lavori che verranno apprestati dai più celebri scrittori contemporanei, ma anche da quelli classici, di cui Molière e Goldoni saranno i primi a fornire gli esponenti. Allo scopo *Il Convegno* intende creare presso di sé un laboratorio scenografico, nonché una scuola di recitazione, poiché gli elementi interpretativi dovranno appunto, per lo più, essere giovani e quasi nuovi alla scena, onde poter meglio plasmarsi su quel tipo di recitazione scarna e lineare, senza artificiosi lenocinii, che è il sogno degli ideatori del Teatro dell'Arte. Tutte queste informazioni ci sono state con squisita cortesia fornite dalla signorina Marta Abba, la quale, essendo una delle migliori dilettanti milanesi, è stata interpellata in proposito. Noi, astenendoci da qualsiasi giudizio di merito, che non è nel nostro compito, abbiamo dato pubblicità alla cosa, potendo essa interessare i filodrammatici, ai quali, per un di più, facciamo presente che questo Teatro dell'Arte — alla cui direzione sarebbero il dott. Ferrieri, Francesco Pastonchi ed Eugenio Levi — non ha nulla a che vedere con *Il Teatro degli Indipendenti* di Bragaglia ma assomiglia piuttosto a quello parigino del *Vieux Colombier* ideato da Jacques Copeau».

Marta Abba, che intanto aveva recitato per sei mesi con la compagnia del Teatro del Popolo a Milano diretta da Sabatino Lopez ed

Ettore Paladini, come attrice giovane a fianco di Esperia Sperani, conosceva il teatro di Pirandello: al Teatro del Popolo aveva recitato la parte della maestrina Terrasi in *Ma non è una cosa seria*. La compagnia Talli aveva più volte ripreso a Milano *Così è (se vi pare)* e *Come prima, meglio di prima*, la Ruggeri-Borelli-Talli con Romano Calò, Sergio Tofano e Egisto Olivieri aveva debuttato al Manzoni nel 1922 con *Enrico IV*, aveva ripreso *Il piacere dell'onestà* (il cui successo era legato al nome di Ruggeri) e *Vestire gli ignudi* che anche Maria Melato, Bella Starace Sainati, Giannina Chiantoni avevano recitato in quel 1922. Intanto la Abba — scritturata dalla compagnia di Virgilio Talli, il massimo direttore del tempo, col ruolo di seconda donna a fianco di Wanda Capodaglio (che era stata la Marchesa Matilde Spina nell'*Enrico IV* con Uberto Palmari, primo interprete dell'edizione romana in contemporanea a quella milanese di Ruggeri) — aveva avuto la consacrazione dal «difficile» Emmepi (Marco Praga), sulle colonne dell'*Illustrazione Italiana*, che il 10 maggio *Comoedia* riportava: «...Ma una rivelazione ci è apparsa la signorina Abba, una giovane che è sulle scene, mi si disse, da pochi mesi. Fu una Nina oso dire — considerando appunto che è giovanissima e agli inizi della carriera — magnifica. C'è una tempra di attrice in questa giovane e, aggiungo, di primattrice. La sua bel-



la figura scenica, la sua maschera, la sua voce ch'è di timbro dolcissimo e insieme delle più calde, l'intelligenza di cui ha dato prova in questa parte protagonista del dramma cecofiano (sic), la sua sicurezza e la sua disinvoltura, la dimostrano nata per la scena, e subito maturata per affrontare il gran ruolo. E però l'addito ai capocomici e ai direttori — se ce ne sono — in cerca di primatrici da formare, vergini di lenocinii e di convenzionalismi scenici, pure di tradizionalismi barocchi o sguaiati».

E intanto Pirandello stava preparando la prima stagione del Teatro d'Arte di Roma (inizialmente Teatro degli Undici o dei Dodici, dal numero dei soci fondatori), che si sarebbe inaugurato solo il 2 aprile del 1925 (circa 8 mesi dopo) con quella *Sagra del Signore della Nave* che avrebbe dovuto inaugurare il già citato Teatro del Convegno di Milano (ottobre del 1924) ma che — per complicazioni sorte per il dispositivo scenico, che prevedeva un praticabile che dalla platea saliva in palcoscenico — fu sostituito con *All'uscita*, messo in scena dallo stesso Pirandello, protagonisti Esperia Sperani, Leo Orlandini e Nino Besozzi, alla cui prima Marta Abba avrà senz'altro assistito.

Un incontro dunque, questo fra la Abba e Pirandello, segnato, che la Abba era quel par-

ticolare tipo di donna europea (come la Garbo e la Dietrich) che rispondeva perfettamente alla descrizione fattane in *Si gira* (1915, Varia Nestoroff) e in *All'uscita* (1916, *La Donna uccisa*). «Una donna in una realtà fuor dalla vita che aspettava da tanti anni» dirà Federico Vittore Nardelli nel suo libro *L'uomo segreto: Vita e croci di Luigi Pirandello*, 1935.

Nel 1925 Marta Abba era già un'attrice fatta, ma con una freschezza maggiore rispetto a Hélène De Wnorowska, Maria Laetitia Celli e Emma Gramatica sulle quali Pirandello si era inizialmente orientato: la Wnorowska che era stata a fianco di Romano Calò e la Celli che aveva portato al successo in tutta Italia *Come prima, meglio di prima*, diretta da Talli, erano già incluse nel cartellone di quella prima stagione del Teatro d'Arte; la Gramatica aveva interpretato *Ma non è una cosa seria*, *La signora Morli*, *una e due* e per lei era stato scritto *Vestire gli ignudi*.

Inquieta, insofferente, impetuosa, la Abba si impadronì subito di quei personaggi tormentati e tormentosi, guizzanti e sensuali. «Era venuto a scritturarmi a Milano Guido Salvini. Scesi a Roma accompagnata da mia madre, che non volle farmi affrontare da sola la nuova avventura, e andai al Teatro *Odescałchi* ricavato in un antico palazzo. Il Mae-

stro stava sul palcoscenico con gli altri attori a provare. "Signor Pirandello, sono qua", gli dissi. Lui si alzò di scatto dalla sedia che occupava. Mi strinse la mano, mi disse poche parole gentili. Era un uomo di una gentilezza e di una signorilità eccezionali, ma anche un artista tormentato. Sul palcoscenico, mentre dirigeva gli attori non stava mai fermo. Segnava il tempo battendo un piede e fumava una sigaretta dopo l'altra. Non sapeva nascondere i suoi sentimenti e, del resto, fingere non era nel suo carattere. Se entrava in sintonia con il suo interlocutore la felicità gli si leggeva sul volto, in caso contrario sapeva essere di una formalità gelida. La sera del debutto di *Nostra Dea* era fuori di sé, diceva che lo spettacolo non era ancora pronto, voleva rimandarlo. Mi ricordo che venne verso di me e mi domandò brusco: "Signorina Abba lei si prende la responsabilità di andare in scena?". "Sì", risposi senza esitare; e il Maestro fece alzare il sipario».

Questo lato del carattere di Marta Abba, questa fermezza, questa decisione anche nel trattare poi sempre con Pirandello, sarà una costante del suo temperamento. Insieme alle lettere di Princeton ci sono ancora circa duecento lettere scritte dalla Abba al Maestro e delle quali esiste copia. Ho potuto vedere queste lettere, che forse saranno pubblicate in Italia, e il tono con cui l'attrice colloquia con lo scrittore famoso e con il proprio regista è sempre molto decisionale. Parla di compagnie, di compagni d'arte e di testi, discute sulle scelte sceniche, chiede consigli in un rapporto alla pari.

Preceduto dalla rappresentazione al Teatro Valle della Compagnia di Luigi Almirante e da una conferenza premessa alla stessa da Pirandello («Come e perché ho scritto i *Sei personaggi*») il 18 maggio all'*Odescałchi* va in scena il capolavoro del maestro agrigentino con Marta Abba e Lamberto Picasso. Dal '25 al '28 nel ruolo del Padre si succedono prima Uberto Palmari, poi Camillo Pilotto e ancora Picasso. «Sotto la guida di Pirandello — ricorda Bontempelli su *Scenario*, 1933 — Marta Abba portò nella figura della Figliastro quella inquietudine, quella macerazione misteriosa, che costituiscono il fondo personalissimo del suo temperamento artistico». Dopo *Sei personaggi* la Abba interpretò la Signora Frola in *Così è (se vi pare)* (ma inizialmente, come già aveva fatto nel 1917 con Maria Melato, Pirandello tentò di farle accettare la parte della misteriosa Signora Ponzà, lasciando alla seconda donna, Jone Frigerio, più giusta, data l'età, il ruolo della vecchia Signora Frola). Poi fu Agata Renni nel *Piacere dell'onestà* e finalmente Ersilia Drei in *Vestire gli ignudi*. Dal '25 al '28 interpreta un po' tutti i personaggi pirandelliani oltre a testi di Evreinov, Cremieux, Poliakov, Unamuno, Rosso, Cicognani, Marinetti e, di Ibsen, *Edda Gabler* e *La donna del mare* nella traduzione di Luigi Pirandello.

Su di lei, la sua voce, i suoi gesti, Pirandello scrive *L'amica delle mogli* e *Diana e la Tuda*. Scioltosi tristemente il Teatro d'Arte nel 1928 (abbandonato dallo Stato, era divenuto più semplicemente la Compagnia Pirandello costretta a debuttare nei teatri di provincia), la Abba, con una sua compagnia, allargò il repertorio pirandelliano con *Il grillo del focolare* di Dickens, *La vedova scaltra* di Goldoni, *Penelope* di Maugham, *La nostra compagna* di Antoine, *Un mese in campagna* di Turghenev. Per lei Pirandello scrive ancora

Come tu mi vuoi nel '30 e Trovarsi nel '32. Nel 1933 è a capo della Compagnia Stabile di San Remo (condirettore Luigi Pirandello) dove rappresenta, nuova per l'Italia, *Quando si è qualcuno* con Romano Calò. Nel 1934, in campo San Trovaso a Venezia, è Porzia nel *Mercante di Venezia*, diretta da Max Reinhardt, con Memo Benassi (Sylock) con il quale gira il film *Il caso Haller*; l'altro film girato, *Teresa Confalonieri* di Rino Alessi, diretto da Brignone, vince la coppa Volpi a Venezia.

Una possibile *tournee* (poco più di trenta rappresentazioni) con tre commedie di Bontempelli (*Nostra Dea*, *Minnie la candida* e il nuovissimo *La fame*) non ottiene il giro e sempre nell'ottobre del '34, a Roma, per il Convegno Volta per il Teatro, diretta da Luigi Pirandello è Mila nella *Figlia di Jorio* (scene e costumi di Giorgio De Chirico) con Ruggeri (Aligi), Giulio Donadio (Lazaro), Teresa Franchini (Candia), Cele Abba, Elena Pantano e Franca Dominici (le tre sorelle), Achille Majeroni (un mietitore) e Gina Graziosi (la vecchia delle erbe). Amministratore della compagnia e di quelle dopo il 1928, è il padre Pompeo Abba.

Il 15 febbraio 1935 su *Il Dramma*, Eugenio Bertuetti per la rubrica *Ritratti quasi veri* scriveva: «Marta Abba fu destinata dal Creatore a raccogliere in sé i tormentati fantasmi di Pirandello in cerca d'interprete, e anche quelli che erano in cerca di un autore — chissà — forse non cercavano che un realizzatore, nel quadro *teatrovita* delle loro fluttuanti nebulose. E la Abba, al richiamo di tante ombre in pena, ha risposto sempre per istinto e in modo ammirevole. Che ella tenti ora di scuotere il giogo buttandosi alla ricerca di altre fonti e forme per le inusitate — come ad esempio la comica o la comica-sentimentale — è naturale. Ma che ella possa raggiungere su queste strade i vertici cui era ascisa con Pirandello e in *Nostra Dea* di Bontempelli non credo. Ci si modella una volta sola e per sempre; tutto il resto non è che adattamento. Spesso — ed è peggio — è rinunzia al proprio io per conformarsi a quello degli altri».

È questa acuta precisazione di Eugenio Bertuetti già una definizione di quello che l'incontro di Pirandello è stato per Marta Abba. Una forma di prigionia, un legame che l'ha imprigionata e costretta a dare il meglio di sé in quei brevi anni a fianco del Maestro.

Nel 1935, in ditta con Benassi è scritturata dalla Compagnia *Grandi Spettacoli* diretta da Salvini. Si tratta della prima e unica compagnia fatta con una sovvenzione governativa — ricordava la Abba — assicurata a Pastonchi da Mussolini in persona per la messa in scena di *Simma*.

Anche su consiglio di Pirandello, la Abba decide di andare prima a Londra e poi in America. L'interruzione della collaborazione era comunque già avvenuta, nel 1929, quando Pirandello era a Berlino per il cinema, dove avrebbe dovuto fare un film dalla *Nuova colonia* con Marta Abba, ma la casa produttrice berlinese non ne aveva accettato la candidatura. La rottura è anche siglata da un testo, *Sgombero*: un monologo che Pirandello aveva scritto per la Abba e che l'attrice non volle interpretare, come mi ha confermato la sorella Cele. Il monologo, rimasto fra le carte di Pirandello, creduto dal Lo Vecchio Musti una novella rifiutata, fu poi incluso nell'ultimo volume delle novelle e verrà interpretato da Paola Borboni, per la prima volta, nel



1951, a Taormina, al Palazzo Corvaja, con la direzione di Giovanni Cutrufelli.

«La mia decisione di abbandonare l'Italia fu la conseguenza di tutta una serie di angherie che sovrapponendosi mi indussero infine a prendere una decisione dolorosa ma necessaria — ricordava Marta Abba in un'intervista —. La goccia che fece traboccare il vaso fu una cattiveria gratuita che mi venne dalla Direzione generale dello Spettacolo quando, durante la *tournee* della Compagnia *Grandi Spettacoli*, mi tolse all'improvviso un attore importante per fargli fare un film».

Pirandello le scriveva «Bisogna andare in America. Vedi che sono io a spronarti, io che ho davanti a me pochi anni di vita! La vita è Tua dev'essere Tua, resta a Te! Se io ne ho ancora, tutta quella che ho la devo a Te e perciò Te la dò: non ti dò nulla: Ti dò quello che Tu m'hai donato: e poi me ne andrò, sparirò, finirò... o forse seguirò a vivere ancora, in un altro modo, della vita che ancora Tu mi darai, anche quando non ci sarò più».

È ancora l'immagine di Marta che si sovrappone a quella di Olga De Dieterich-Ferrari (per il personaggio di Ilse) nell'ultimo testo incompiuto, quei *Giganti della montagna* che raccontano il fallimento della compagnia di Lamberto Picasso e Olga De Dieterich-Ferrari. Ne sono conferma brani e brani di lettere, questa, per esempio: «Scrivimi, fatti viva, ho tutta la mia vita in Te, la mia arte sei Tu; senza il Tuo respiro muore: Tu stai creando, e non lo sai, Tu con tutta la potenza della Tua arte, dei toni della Tua inimitabile voce, col fulgore dei Tuoi occhi che trovano lo sguardo per ogni passione; stai creando con l'ardore che dalla Tua mente, dal Tuo cuore, da tutta la Tua persona è venuto in me, perché io lo trasfondo nell'opera che attraverso Te sto scrivendo, e che non è mia ma Tua, creazione Tua. Séguita fino all'ultimo a soccorrermi, non mi abbandonare; pensa che non morirei io soltanto, ma anche l'opera Tua. Senza saperlo, così da lontano, non pensando più forse minimamente a me, presa da altri pensieri, da altre cure, il lavoro me lo stai facendo Tu... Io sono la mano, quel-

la che in me detta dentro sei Tu; senza più Te la mia mano diventa di pietra... E ancora ricordati: non cercare nulla che non ti venga da Te». Nove giorni prima di morire (il 10 dicembre 1936, Marta Abba era ormai in America sulla scia del successo di *Tovarich*) Pirandello scrive una desolata lettera a Cele Abba: Roma 1.XII.1936-XV, Via Antonio Bosio 15. «Mia cara Cele, ho la tua del 29. Sono senza notizie di Marta da un po' di tempo. Figurati che l'ultima Sua lettera è del 10 novembre. Le ho scritto, dopo questa, *tre volte*, e non ho ricevuto risposta a nessuna delle mie tre lettere. Non so che pensarne! E dire che Le ho mandato tutto ciò che desideravo, voglio dire il mio parere e quello di Graziadei circa la controversia tra Colin e Miller e la sua con Colin. Non mi scrive più neanche il Colin, cosicché sono al buio di tutto. So soltanto quello che mi dice nella Sua ultima lettera, ripeto, del 10 novembre, che è fatica del Suo trionfo, sì e che il Suo teatro è quello che fa i maggiori incassi della stagione. Se voi avete notizie più recenti, come suppongo Ti prego, mia cara Cele, di comunicarmele, almeno in succinto. Questo silenzio di Marta è per me così triste, così triste! (...) Cara Cele salutami tanto i tuoi genitori e tu abbiti con tutto l'affetto un abbraccio dal tuo Maestro».

In America, dopo il successo di *Tovarich* di Deval (1936 e '37) sposa nel 1938, a Cleveland, l'industriale Severance Millikin. Recita nel pieno della guerra *Divorziamo* di Sardou, *Come tu mi vuoi* e *Così è (se vi pare)*. Nel decennale della morte dello scrittore (1946), torna in Italia e al Teatro Nuovo di Milano (ma con Remigio Paone si era incontrata per un'ipotesi di rappresentazioni pirandelliane non andata in porto) legge alcune delle lettere inviatele dal Maestro in una serata, per la verità, molto discussa dalla critica.

Da questo momento ha inizio per Marta Abba una vita italiana abbastanza difficile; si era intanto separata dal Millikin e vani erano risultati i tentativi e i progetti di trovare qualcuno disposto a metterle su una compagnia.



Chiamata da Pirandello «figlia di elezione», ed erede delle commedie da lei ispirate, a seguito di una transazione, a Marta Abba vennero ceduti i diritti di nove commedie (*La nuova colonia*, *L'amica delle mogli*, *Diana e la Tuda*, *Questa sera si recita a soggetto*, *Come tu mi vuoi*, *Trovarsi*, *Non si sa come*, *Quando si è qualcuno* e *I giganti della montagna*), ma in un foglio di carta intestata degli anni Cinquanta siglato «Marta Abba erede di Luigi Pirandello» appariva anche *Sogno (ma forse no)*.

Questa possibilità di agente dei diritti di Pirandello la metteva in rapporto costante con gli impresari e con i primi teatri stabili, per esempio il *Piccolo Teatro* di Milano, che però non si sognò di chiamarla quando nel 1949 mise in scena *Questa sera si recita a soggetto*, con la regia di Strehler. Marta Abba se ne offese, cercò di non concedere i diritti, poi tutto si accomodò e la sera della *prima* ricordò dal palcoscenico di Via Rovello il Maestro, sempre sperando che il Teatro italiano (il *Piccolo* diretto da Grassi e Strehler prima di tutto — al quale negò anche i diritti di *La nuova colonia*) si ricordassero di lei, attrice e interprete pirandelliana. Questo non avvenne, anche perché Marta Abba era appunto molto cambiata ed era cambiata sia come donna che come attrice.

Due sono le interpretazioni di Marta Abba in Italia dopo il ritorno dall'America: *Come tu mi vuoi*, nel 1953, con la regia di Marta

Abba, in collaborazione con Lucio Chiavarelli, con Piero Carnabuci, Corrado Annicelli e Gemma Bolognesi nel ruolo della Demente (primo testo di una compagnia che doveva dare almeno quattro opere di Pirandello e che si fermò subito dopo la prima) e nel 1958 *La nuova colonia* al Teatro Stabile di Napoli, con Fosco Giachetti e la regia di Raffaele Viviani. Due proposte di attrice che non convinsero la critica. Achille Fiocco su «La Fiera letteraria» del 22 marzo 1953 scrive: «Dopo diciotto anni di assenza, Marta Abba, l'attrice pirandelliana che aveva fatto palpitare i cuori delle giovani platee italiane è tornata in Italia per interpretare ancora una volta il suo Pirandello. Si è ripresentata con un dramma — il *Come tu mi vuoi*. Quando l'attrice è apparsa in scena il pubblico è scoppiato in un lungo applauso che nell'intensità raggiunta ha dimostrato quanto il ricordo fosse vivo e che gioia il ritrovarsi. Ma l'incontro non è stato infine senza riserve. Ricordavamo l'interprete esuberante, anima e corpo, tutta fuoco, slanci, ritmicamente scossa da un balzo che si trasferiva nel battito dei piedi, nello scatto ai ginocchi, come lì per spiccarsi da terra, nelle cadenze martellate e nel largo delle vocali: un'attrice «viva» e che «viveva la parte»: la Figliastro, Nostra Dea, Santa Giovanna, Mommina. La ritroviamo con le stesse caratteristiche esterne, ma con nuove dimesse intonazioni, buttate via semplicissime, a fior di labbra eppure asciutte,

nitidissime. Non troviamo lo stesso fuoco univoco, la stessa stretta coerenza. L'abbandono s'è come illanguidito, l'impulso dà nell'astratto; s'ha l'impressione che l'attrice non «sempre viva la parte», ma la «dica», seguendo ancora l'arco melodico della lettura. Occorre che ora più che mai Marta Abba dia mano al torchio, serri i toni, li approfondisca, si neghi al cantabile, colga la sintesi. Ma soprattutto si valga delle esperienze dell'ultimo cinquantennio e si circondi di una compagnia efficiente. Bisogna rendersi conto che esistono circostanze ideali e di fatto, dalle quali non si può prescindere più. Bisogna rendersi conto che la sensibilità teatrale cambia rapidamente e che il gioco di un attore, vero dieci, venti anni fa, non è più vero oggi. Dopo la seconda guerra mondiale, di tipo — per noi — ben diverso — fra l'altro — dalla precedente, e nelle mutate condizioni sociali; che cinquant'anni di teatro europeo fondati sulla regia ci dimostrano imprescindibili l'esigenza dell'insieme e della piena espressione dello spettacolo, di tutti i valori del testo». Su questa linea concordano un po' tutti i critici: Raoul Radice su *L'Europeo* del 22 marzo scrive: «Di questo personaggio che Marta Abba fu la sola a interpretare in Italia (ma Radice ignora l'edizione di Evi Maltagliati e le riprese di Paola Borboni dal 1943 al 1947) in quanti avevano assistito alla prima rappresentazione era rimasto un ricordo fremente e impetuoso. Riportandolo alla ribalta la interprete lo ha riproposto velandolo di colorazioni patetiche. Sono passati ventitré anni, e Marta Abba non è più la donna impetuosa di cui avevamo memoria. Ascoltandola si capisce che la maturità l'ha resa riflessiva, il che la porta a dare rilievo quasi didascalico soprattutto agli aspetti razionanti che si trovano in Helma, come del resto nella maggior parte dei tipi pirandelliani. Il disegno del personaggio è rimasto lo stesso, ma la sua vita ci appare quasi al di là di un vetro. Ritroviamo il gesto, non sempre l'essenza; né la tensione che della Abba era il carattere dominante. I lunghi silenzi (e quello di Marta Abba fu lunghissimo) nella vita degli interpreti segnano una frattura, creano un vuoto del quale si avverte la presenza e che la volontà riesce a colmare soltanto in casi eccezionali. Si tratta di annodare a un filo interrotto un nuovo filo del quale non si conosce ancora la resistenza, soprattutto di ritrovare una misura d'oggi nella misura di allora. E una sola interprete non basta più. Oggi lo spettacolo ha esigenze di cui nell'allestimento e nella recitazione complessiva di *Come tu mi vuoi* non si vede traccia».

Dopo il 1958 la presenza in pubblico di Marta Abba si era molto diradata; l'attrice viveva di preferenza a Montecarlo o a Milano presso la sorella Cele. Ha letto ancora a Parigi qualche brano di figure femminili e anche a Roma, in via Margutta.

Poi il silenzio quasi totale, per due anni, prima di tutto per una forma di *Tedium vitae* e poi, pian piano, perché l'abitudine a parlare le si era seccata in gola, sformata dal male — una ischemia cerebrale — è morta il 24 giugno del 1988. □

A pag. 74, Marta Abba nella «Nuova colonia», al Teatro Stabile di Napoli, 1958. A pag. 75 la Abba nel 1924, scritturata da Virgilio Talli. A pag. 76 in un ritratto di Primo Conti, 1930. A pag. 77 come Silvia Gala nel «Gioco delle parti». In questa pagina in costume di Porzia nel «Mercante di Venezia».

PER RENDERE GIUSTIZIA A MARTA ABBA

CHIEDIAMOCI: SENZA DI LEI COME SAREBBE STATA LA SUA VITA?

UGO RONFANI



A questo punto del nostro incontro io mi domando francamente che cosa potrei dire dopo l'affettuosa cronologia di Battistini e dopo il netto profilo di una memoria critica mescolata a giovanili ricordi che ci ha dato questo abilissimo *causeur* che è Poesio. Io non dispongo di un solido apparato bioteatrografico intorno a Marta Abba e nello svolgere il tema *Il Maestro e l'attrice* potrò solo tentare di avanzare qualche ipotesi sui loro rapporti, cercando di attingere — ma l'impresa è rischiosa, come immaginate — nel profondo di questi rapporti e semmai accennare — altra impresa ardua — ai rapporti tra i famigliari di Pirandello e Marta Abba. Tutto questo — lo dico come un alibi preventivo — perché al di là degli elementi cronologici e biografici accertati, qui si affonda nel terreno meno sicuro, appunto, delle ipotesi. E mi domando anche — ma credo sia un sentimento comune alle altre per-

sone che siedono qui con me — mi domando come noi possiamo sfuggire, parlando di Marta Abba, ad un doppio pericolo: il primo è quello di indulgere, fra l'altro tardivamente perché Marta Abba ci ha abbandonato nel 1988, nel *cliché* agiografico, risaputo, stucchevole, dell'interprete ideale (ma Poesio con lucidità ci ha indicato anche i limiti di questo *cliché*), dell'ispiratrice ricorrente e, morto il Maestro, della custode fedele e intransigente della sua opera. Dell'attrice anche, enigmatica per certi aspetti, per il destino toccatole, che si è portata nella tomba il segreto di un'arte interpretativa e di un fascino spirituale di non facile decifrazione, anche perché rapportato ad un'altra situazione storica del teatro italiano. L'altro pericolo è quello della rivisitazione irrispettosa di un personaggio che — l'abbiamo appena sentito — comodo a volte non era, soprattutto come amministratrice mora-

le del patrimonio artistico legate da Pirandello: la Abba sosteneva che fossero quattordici, quindici le opere che erano nate dal loro sodalizio e sulle quali vigilava con il rigore di una vestale antica senza peritarsi, dobbiamo ricordarlo, di dire dei sonori *no* a registi come Strehler o a interpreti come Gasman. Marta Abba, poi — inutile fingere di ignorarlo — era per la famiglia Pirandello *l'intrusa*, e a questo proposito bastano, per indicare questi rapporti, i laconici ma significativi riferimenti che le ha dedicato nel suo recente libro *Vivere con Pirandello* Maria Luisa Aguirre D'Amico, figlia di Lietta e dunque nipote dello scrittore. Presenza esclusiva, diceva l'Aguirre, anzi divorante la Abba, nei pensieri di colui che la famiglia invece gelosamente reclamava tutto per sé. Il libro della Aguirre, devo dire, è scritto con un'eleganza di sentimenti notevole e ha la misura del pudore, ma l'immagine dell'*usurpa-*

trice Marta Abba era ben netta, e lo si sente attraverso queste pagine, nel giudizio della famiglia Pirandello. La nipote, per esempio, in una pagina, ha raccolto questa immagine in questi termini: «i periodi — e si riferiva a Pirandello — che trascorrevano accanto alla donna che amava, anch'essi tormentati, diviso com'era dal comportamento che si era prefisso, che gli era stato imposto, di vietarsi non solo di possedere ma di desiderare la donna tanto più giovane di lui, e il trasporto che lo portava a momenti, ad attimi di offuscamento, erano sempre troppo brevi; durante gli anni in cui la compagnia del Teatro dell'Arte era stata attiva il lavoro aveva comportato una vita in comune ma, finita la compagnia, le cose erano cambiate. Pirandello aveva lasciato l'Italia, era andato a vivere a Berlino, e poi a Parigi lasciando i figli disorientati da questa assenza e dall'amarezza che traspariva dalle sue lettere». E siamo qui, in questo accenno che ci fa l'Aguirre nel suo libro, al principio degli anni Trenta che erano stati lo ricordiamo, per Pirandello, anni tormentatissimi; e voi capite che era facile, troppo facile, puntare il dito — come facevano i famigliari di Pirandello — contro quella giovane donna alla quale si era accompagnato per dodici anni lo scrittore e più segretamente l'uomo, indicandola come la responsabile, nel migliore dei casi innocente (perché era la differenza di età, trentaquattro anni a dividerli tanto più si cercavano) di quegli smarrimenti, di quegli esili, di quegli affanni di Pirandello. Va detto, a onor suo ancora, che Maria Luisa Aguirre, nel libro che citavo, a Marta Abba si riferisce soltanto *en passant*, con allusioni più che con precisi riferimenti, prendendo saggiamente la distanza di una, anzi di due generazioni, e insomma cavandosi con signorilità. Ma tanto basta perché nella sua «sonata dei fantasmi» (così, strindberghianamente, sarei tentato di definire il suo libro di memorie famigliari) la Abba occupi un ben definito e non invidiabile ruolo negativo: quello della intrusa, anzi della usurpatrice come prima dicevo. «Per Pirandello — leggo ancora nel libro — gli anni Trenta furono anni tormentatissimi. Anni di solitudine profonda che il successo, la fama non riuscirono a lenire. Da Parigi, nel '31, scriveva a Bontempelli: "Io mi sento qua (come dovunque) in un'atroce solitudine. Ma la consolazione di seguire a deperire corporalmente sempre più, di giorno in giorno, è come una promessa che presto finirò di patire. Ne sarebbe tempo!"».

Questo patire, questi anni amari di Pirandello avevano ben altre e complesse ragioni, come voi sapete. C'era, con l'immobilità dell'ossessione, là a Villa Giuseppina, la clinica psichiatrica sulla via Nomentana, Antonietta Portulano, la sposa perduta, precipitata nella «fossa dei serpenti» di una gelosia morbosa, di una aggressività che veniva a galla da stati catatonici durante i quali la poveretta (tolgo la descrizione dalla Aguirre) «esile, trepida, gli occhi chiari e freschi, conservava l'aspetto innocente di una giovinetta». E c'era un gran disordine nella famiglia disunita, come traspare dal libro, nonostante il pietoso, comprensibile tentativo di minimizzare: quei due figli, Stefano lo scrittore, Fausto il pittore, che entravano nell'arte dovendo misurarsi, temibile confronto, con la figura gigantesca del padre; Lietta che s'affannava a prendere come poteva il posto vacante della madre accanto a quel gigante fragile come tutti gli artisti e intanto, proprio come lui, era osses-

sionata da desideri di lontananza, via dall'Italia con il marito cileno, militare e diplomatico, quel maggiore Manuel Aguirre che deve misurarsi con l'avversa fortuna, con cui Pirandello avrà a che dire per il modo con cui gestisce la dote della moglie e certe proprietà della famiglia.

Nel gennaio del '31 Pirandello scrive ai tre figli insieme da Parigi, dove ha trascorso un Natale senza gioia, appena consolato dall'attenzione che il teatro e la cultura francesi continuano a dedicargli dopo averlo rivelato all'Europa, starei per dire all'Italia stessa, con i *Sei personaggi*. «Ah figli miei che vi siete messi ciascuno per sé nella vita, come avete voluto, o era destino che fosse, — scrive in quel mesto inizio dell'anno. — Come posso volervi più io e che altro volete ormai più da me? Io sono condannato a questa atroce solitudine, e affogo in una tristezza senza più riparo né scampo, fuori che nella morte. Voi non potete darmi aiuto, né io posso darvene, per il male che tutti staccandoci per forza ci siamo fatti. Né a tornar col pensiero a quando si era tutti insieme, c'è da esser lieti: quanto male anche allora, che ancora duole! Per un disperato è già qualche cosa non aver da rimpiangere, ricordando. Disperato fisso, senza né su né giù di provvisorie altalene». Verrà, nel '34, la «provvisoria altalena» del Premio Nobel, venuto cinque anni dopo la nomina ad Accademico d'Italia; ma ai riconoscimenti di cui gli è prodiga l'Europa non corrisponde un'altrettanto generosa adozione da parte del pubblico e della cultura italiani. Se da un lato la sua adesione al partito fascista — motivata, oggi lo sappiamo, da un pessimismo di fondo, di natura filosofico-esistenziale, nei confronti della società e della politica italiani — lo teneva in sospetto presso la cultura non integrata al regime, dall'altro non mancano, anzi, attacchi anche sulla stampa allineata come autore negativo, pessimista, decadente, estraneo agli ideali patriottici ed imperialistici.

Sicché la lettera del '31 che abbiamo letto rispecchia l'animo di Pirandello, devastato da «atroce solitudine» (come ripeteva a Bontempelli), verso la famiglia, la società, la cultura, la vita. Riteneva che fosse, l'«atroce solitudine», un destino dell'uomo, un destino dell'artista nella società oppure, più particolarmente, un suo destino? Il farsi reciprocamente male è un destino della famiglia (da cui il sartriano, successivo, «*famille, je vous hais*»), o un destino della sua famiglia? Fatto sta che Pirandello avrebbe ancora scritto, in un'altra di quelle sue lettere amare ai figli: «Nulla ho più di quel che volevo; e così senza più nulla, seguito a vivere per gli altri e non più per me».

Perché cerco di indagare, attraverso queste autentiche spie dei suoi stati d'animo che sono le lettere, sulla condizione di Pirandello nei suoi ultimi anni, in un intervento che il tema del dibattito vuole dedicato a Marta Abba? Per due ragioni. Perché, intanto, dovrebbe risultare ben chiaro — e mi pare che risulti chiaro — che più che mai il teatro di Pirandello, i roveli dei personaggi delle sue ultime commedie — diciamo *Come tu mi vuoi*, *Trovarsi o Non si sa come*, eccezion fatta per l'estremo rifugio nel mito: *La nuova colonia*, *I giganti della montagna* — si nutrivano, eccome, dei suoi tormenti di uomo, oltreché d'artista; sì che si stavano cancellando, giorno per giorno, i confini fra la realtà e l'arte, fra la vita e la scena, proprio come nel paradigmatico naufragio di Ilse e dei suoi attori

nel reame del mago Cotrone. E Pirandello «recitava» — o quanto tragicamente, con quanta affannosa verità — il suo teatro, la sorte dei suoi personaggi soli nei deserti della ragione e degli affetti. Il che mi sembra di estremo interesse per capire anche il resto, per sottolineare — perché a questo vorrei arrivare — lo «smarrimento della realtà» che via via aveva caratterizzato l'evolversi del rapporto fra Pirandello e Marta Abba: un sostituire — voglio dire — l'«altra verità», quella fantasmatica del mondo dello spirito, da cui nascono le figure della poesia, del romanzo e del teatro, ai poveri schemi delle relazioni umane, professionali, sociali fra un vecchio autore e una giovane attrice.

Credo che oggi gioverebbe — dopo tanti indiscreti pettegolezzi mondano-letterari, e tanti ostinati tentativi di ricostruire i rapporti fra il Maestro e l'Attrice deducendoli, con la freddezza degli entomologi dalle opere scritte per lei — una indagine di carattere psicoanalitico sulla progressiva «metaforizzazione teatrale» di questi rapporti, sulla trasformazione della scena di questo vissuto artistico e sentimentale. Fino ad essere, l'uno e l'altra, personaggi di una *vita nel teatro*, prigionieri coscienti o, perlomeno, consenzienti di una vicenda che, nelle sue premesse eccentriche, voleva conclusioni drammatiche.

All'inizio degli anni Trenta, all'epoca di quelle lettere amare di Pirandello, Marta Abba aveva già concluso il periodo del sodalizio artistico con Pirandello ch'era cominciato — come tutti voi sapete — nel '25, ed era proseguito attraverso le *tournées* che avevano portato la compagnia in molti Paesi d'Europa, ma anche nell'America del Sud, mentre si moltiplicavano sul vecchio continente le traduzioni e le rappresentazioni dei testi pirandelliani e il cinema francese si impadroniva dell'opera del siciliano con una versione, che ebbe successo, del *Fu Mattia Pascal* realizzata da Marcel L'Herbier in cui figuravano Ivan Mosjoukine, Marcelle Pradot, Pauline Carton e Michel Simon. Nel '28, mentre Pirandello era in Germania, dove scriveva *Questa sera si recita a soggetto*, che sarebbe poi stata rappresentata nel '30, in *prima mondiale*, a Königsberg, dalle ceneri della prima compagnia pirandelliana la Abba traeva un complesso di giovani sempre però votato alla valorizzazione del repertorio del Maestro. Nel '32, dopo avere recitato in francese, fedele al suo poeta, *L'uomo, la bestia e la virtù* al parigino Th. Saint-Georges, si provò nella goldoniana *Vedova scaltra*, tenne a battesimo *Trovarsi e Quando si è qualcuno* nel '33, interpretando però anche *La ruota* di C.V. Lodovici e nel '34 fu Mila di Codra all'Argentina di Roma e Porzia nel *Mercante di Venezia* al Festival di Venezia. Fino alla compagnia Grandi Spettacoli d'Arte di Salvini e alle recite in inglese di *Tovarich* di Deval, prima in Inghilterra e poi negli Stati Uniti, a Baltimora, Filadelfia e New York, inaugurando così il periodo della sua vita americana.

Ho richiamato le tappe della carriera artistica della Abba affinché risultasse evidente non il distacco, che mai si realizzò, fra lei e Pirandello, ma una progressiva divaricazione del loro lavoro: lui a scrivere, con l'ansia di chi sentiva di dover ancora dare molto in poco tempo, a viaggiare, ad amministrare la propria figura pubblica, di Accademico d'Italia e poi di Premio Nobel; e lei a battersi, anche sulle scene internazionali come abbiamo visto, per il suo autore, e per imporre la pro-



pria misura di interprete anche del repertorio allora di moda.

Sulle ragioni di questa «divaricazione» si sono dette e scritte molte cose, non sempre giuste e sensate. Chi volle frugare in quel rapporto — non sempre sereno (basterà confrontare i tormenti del drammaturgo anziano con l'ardente giovinezza dell'attrice decisa ad essere, di quel rapporto, la fiamma che lo alimentava), ma sempre mantenutosi ai livelli di una dedizione profonda, assoluta — chi cercò di misurare la loro relazione d'arte e di vita col metro del cosiddetto senso comune, non sempre, a me pare, tenne in debito conto i dati di fondo che, fatalmente, problematizzavano — stavo per dire *drammatizzavano* — la relazione. Amici e testimoni ci hanno presentato, del Pirandello che aveva incontrato la sua attrice ideale, e l'aveva promossa a sua ispiratrice, l'immagine di un uomo che s'affacciava con ormai spavento davanti al baratro delle loro due diverse età, che si vietava di trasformare in altro sentimento il fascino su di lui esercitato dalla natura solare di lei, che si smarriva nella paura di perdere, con la giovane donna fuggitiva sulle strade del suo futuro, anche la creatura su cui naturalmente, irresistibilmente ormai si modellavano le eroine delle sue opere. Doveva spaventarlo, anche, lo stesso ardore con cui lei, devota, s'era posta al servizio della sua arte, tutta bruciando dal desiderio di degnamente interpretarla: quasi che sentisse che c'era, in tutto questo, l'ombra di un inammissibile plagio, di una seduzione costrittoria esercitata con le arti del suo teatro. E tuttavia le sue lettere a lei, cui pensava di continuo dal fondo di quella sua tormentosa, imposta solitudine, erano ardenti, ossessive e possessive, secondo il suo temperamento.

Per cercare di capire dovremmo riferirci a quella lettera che Battistini ci ha citato, ed esplorare finalmente nel profondo il rapporto Pirandello-Abba attraverso le 560 lettere dello scrittore all'attrice e, perché no — anche se apparentemente più contenute — quelle 200 della Abba a Pirandello. Quando avremo messo mano a questo epistolario — io spero con pudore, misura e discrezione — al-

lora e soltanto allora potremo rendere giustizia della sua sensibilità di attrice ma soprattutto di donna. Certo: la sua giovinezza era fonte di gioia ma anche di tristezza per lo scrittore di 33 anni più anziano di lei, al punto che — aveva confidato a Bontempelli — neanche più osava guardarsi nello specchio al risveglio, per non scoprirsi vecchio; e la «morale della rinuncia» (ch'era anche martoriato ma indefettibile legame alla tragedia del suo matrimonio, a quell'altra donna reclusa, con i fantasmi della schizofrenia, nella clinica sulla Nomentana) gli impediva di formulare non soltanto progetti, ma anche semplici illusioni per una nuova vita accanto alla giovane attrice.

Ma l'attrice piombata a Roma, poco più che ventenne, per conquistarsi il palcoscenico del Palazzo Odescalchi, che sarebbe stata fino alla morte, anche lontana, la fonte di altri progetti e di altre illusioni che, vietati nella realtà, spaziavano sovrani nel lavoro della creazione artistica è stata anche colei, possiamo dirlo oggi, che ha consentito all'impeto creativo di Pirandello di non spegnersi. Possiamo chiederci — e con questa domanda veramente noi cominciamo a rendere giustizia a Marta — che cosa sarebbero state la vita e l'arte di Pirandello senza il conforto di quella presenza femminile che, radiosa in sé per intelligenza, sensibilità e bellezza, più lo diventava assumendo i destini dei personaggi da lui creati, così attribuendogli il privilegio di una sorta di innamorata paternità; figlia di elezione la chiamò nel testamento; non solo: ma finiva per imporsi, con la prepotenza dolcissima di una ossessione amorosa — proibita, si diceva, combattuta, a lungo scacciata, ma proprio per questo prepotentemente presente — come forma ideale, come modello perfetto delle sue nuove eroine.

La Abba diventò ben presto il tramite fisso, splendente, insostituibile fra l'attrice e il personaggio. Salvini ha raccontato questo episodio che mi sembra rivelatore. Si era nel '26, la compagnia — con la Abba — era a Lipsia e una mattina, andato a salutare Pirandello in albergo, lo trovò al tavolino, davanti alla sua macchina da scrivere. Il letto non era sta-

to disfatto e Salvini, approfittando della confidenza, gli chiese: «Maestro, che cosa ha fatto questa notte?». Al che Pirandello, di scatto, gli mise sotto gli occhi un fascio di fogli: «Guardi, è il primo atto di *Diana e la Tuba!*». Salvini, sia pure in fretta, lesse e capì che cosa stava accadendo nel cuore di Pirandello e perché s'era buttato su quel soggetto, di uno scultore, Sirio, e di una modella, la Tuda, che l'artista decide di sposare per impedirle di posare per altri: la prima commedia, come sapete, scritta per la Abba. E quando la commedia, «urgenza dolorosa e commovente — disse Salvini — di autobiografia e confessione», fu terminata, anche un cieco, nella compagnia, si sarebbe accorto — sono sempre le parole di Salvini — che il Maestro «era innamorato della sua interprete»: a modo suo, intimando a se stesso di non varcare certe soglie, ma nei pensieri per lei ritrovando gli entusiasmi della giovinezza, e per lei scrivendo i successivi lavori. In quel tempo «non dormiva, non mangiava, cambiava facilmente di umore; solamente la presenza dell'attrice riusciva a farlo ritornare sereno». Eppure — altri tempi, altre passioni — poco o nulla trapelava di quei sentimenti e la Abba mostrava verso il Maestro una dedizione completa e «paurosa», secondo l'espressione di Salvini. In una evocazione di quel periodo scritta nel '62, Vincenzo Talarico, raccogliendo le confidenze dei componenti la compagnia, ha scritto che «durante quei viaggi nessuno ebbe a notare una particolare predilezione di Pirandello per Marta. Il maestro era parimenti affabile con tutti, né il suo modo di fare faceva pensare a qualche cosa di nuovo. Tante volte, in treno, il Maestro e la Abba capitavano vicini di posto e l'attrice faceva di tutto perché, se colta dal sonno, non sfiorsasse col capo abbandonato la spalla dello scrittore».

Altri tempi, altre passioni, altri amori. E non c'erano i rotocalchi, soprattutto. Ma Battistini ha anche confrontato questo esteriore riserbo di due innamorati (possiamo chiamarli rispettosamente così) con il fuoco delle lettere di Pirandello, quella lettera particolare: «Scrivimi, fatti viva, ho tutta la mia vita in



te» letta poc' anzi, dove lo scrittore le consegnava la responsabilità di essergli vicino perché potesse scrivere un personaggio unico che era il personaggio Marta Abba, e così portarlo ai livelli della sua arte.

Mi vengono in mente, davanti a questo «dolce stil nuovo» epistolare sgorgato tra le fiamme di un temuto abbandono, le belle e recenti pagine che Franca Angelini ha scritto in *Serafino e la tigre*, raccolta di saggi pirandelliani pubblicati presso la Marsilio, e più precisamente in un capitolo intitolato *La scena dell'attrice*. Si esamina e si esalta la centralità del personaggio attrice nella drammaturgia pirandelliana, si coniuga con acume interpretativo il binomio femminilità/recitazione per arrivare a concludere che «il carattere e i connotati fisici del personaggio-attrice possono considerarsi una sorta di metafora ossessiva nell'immaginario pirandelliano»; tanto che «colpiscono in essa figure costanti, perfettamente a fuoco, affioranti in donne fatali, adulate, mogli schizofreniche o smemorate»; in senso generale, «il bisogno dello sguardo maschile per esistere e l'odio per questo sguardo che le istituisce creature aliene». Dunque, l'attrice come donna-enigma, che «si fa», che esiste diventando personaggio.

La Angelini non si diparte, in quel suo capitolo, da un ragionamento rigorosamente astratto; ma io non credo di involgarire la questione applicando, appunto, il suo ragionamento — il bisogno della donna attrice da parte dello scrittore, per dare corpo alla figura altrimenti aliena del personaggio femminile — al rapporto artistico fra Pirandello e la Abba. Il bisogno — così intenso l'abbiamo sentito attraverso la lettera citata prima — di ispirarsi alla sua interprete ideale non era (o non era soltanto) infatuazione amorosa, sublimato desiderio di possesso amoroso attraverso l'accertamento della reciprocità. Era anche, era diventata nell'ultima fase del lavoro teatrale di Pirandello, quella precisa esigenza dell'artista adombrata dalla Angelini, descritta con sincero abbandono nella vicenda della passione dello scultore Sirio per la Tuda. Ma nel momento in cui si verifica l'incontro: l'attrice, la donna-attrice che aiutava l'autore a creare il perso-

naggio, inevitabilmente si verificava uno «slittamento», una trasposizione del rapporto dalla realtà all'immaginario, dalla vita alla scena: ed è stato — sostenevo prima — quel perdersi del senso della concretezza del loro rapporto nel labirinto di una finzione «teatrale» più vera del vero, certamente (del che l'uno e l'altra erano, più che persuasi, poiché il teatro era la loro sola realtà, la loro casa esclusiva, comune), ma non certo riconducibile a quelle spiegazioni di senso comune che gli altri, gli estranei al loro rapporto, hanno cercato banalmente di dare. Siamo cioè non nell'irrealtà, ma piuttosto nella realtà del profondo. E allora tutto, tutto può trovare spiegazione, finalmente, alla luce di quelle lettere che sono già le battute di un testo scritto per essere recitato sulla scena della vita, *teatro nel teatro* ma soprattutto *vita nel teatro*.

Resta che Marta Abba ha probabilmente salvato, con la sua intelligenza devota, accettando fino in fondo il ruolo di ispiratrice, Luigi Pirandello dal pericolo di una estrema afasia creativa; e resta di conseguenza che i suoi diritti anche morali su quelle commedie lasciatele con testamento dal Maestro sono, restano innegabili. Resta ancora, e sempre di conseguenza, che se Marta Abba ha fatto di quei diritti un uso stretto ed esclusivo, negandoli a uomini di teatro come Gassman, Strehler o Squarzina (ma alla fine c'era stato — si ricorderà — il suo sì all'edizione strehleriana di *Come tu mi vuoi* con Andrea Jonasson) ciò accadeva fatalmente per la serietà stessa con cui, anche dopo la morte del Maestro, teneva fede al suo ruolo, di vestale di quei testi, dopo esserne stata l'ispiratrice, patetica esecutrice della volontà di lui che fosse, e fosse lei sola, donna-attrice-personaggio. E allora le si poteva dar torto, in coscienza, se lei diceva: «Con quel supremo dono, disponendo che tutte le commedie scritte dopo *Diana e la Tuda*, il Maestro intendeva che io continuassi a rappresentarle così come lui voleva e mi aveva insegnato»; le si poteva muovere il rimprovero di non sapere uscire da questo suo ruolo di custode delle ultime volontà di Pirandello affinché quelle opere continuassero a vivere con nuovi registi e nuovi interpreti? E come infierire, allora, se dopo ave-

re lasciato l'America e il marito americano, tornata nella sua Milano, aveva nel '53 riformato una propria compagnia, con Carnabuci, iniziando la sua tournée, con *Come tu mi vuoi*, proprio a Girgenti, memore forse che il Maestro, in una lettera del '29, sapendola a Palermo, le aveva chiesto, se le fosse accaduto di toccare Girgenti, di salutare per lui «il pino del Caos, e la vecchia bicocca dove son nato, che forse non vedrò più?»

Il teatro italiano, negli anni Cinquanta, era squassato dalla riforma della regia critica, insediata sulle rovine del vecchio capocomico. Anche per il teatro di Pirandello cominciava una nuova era interpretativa di conseguenza. E il Maestro, quando l'aveva esortata a fare la sua strada, a continuare ad essere attrice per sempre, a tentare la grande avventura americana, non poteva prevedere che la sua interprete ideale non sarebbe più stata tale per il pubblico ormai mutato. Anche il futuro Nobel Salvatore Quasimodo, allora critico teatrale, non si discostava molto dai recensori che avevano decretato, severamente, che Marta Abba, per il ritorno alle scene, aveva ormai nemico il tempo. «Marta Abba — aveva scritto per *Come tu mi vuoi* — ricca del suo temaccetto di dama americana che parli bene l'italiano, tornata al teatro seguita da una fama di memoria, ha creduto di potere, come un tempo, tradurre Pirandello dentro di sé per riproporlo sul palcoscenico con la forza della propria convinzione. E non si è accorta di essere, anche lei, un'isolata, una irregolare; che la sua recitazione era una dialettica che... non arrivava ormai più a toccarci. Né intelligenza né natura d'arte son valse — concludeva Quasimodo — a Marta Abba per rivedere Pirandello al di là di ogni schema irrazionale e sensitivo».

Ho anch'io il ricordo di una delle estreme esibizioni pirandelliane di Marta Abba. Era il maggio del '67 (a quell'epoca facevo il giornalista a Parigi), nella sala dell'Hotel Gallifet, sede del nostro Istituto di Cultura. Una sera apparve Marta Abba in un abito rosso fiamma di un'altra età. Proponeva un recital pirandelliano, preceduta da un elogio dell'Accademico André Maurois. Recitò come si recitava negli anni Trenta, con la dizione nitida e larga, le cadenze delle frasi — se la memoria non m'inganna — ben stabilite, il gesto ampio che anche il Ferrigni notava. Eppure, nonostante la sovrabbondanza di quella recitazione datata, riusciva a restare al di qua della linea di un grottesco involontario, ad essere credibile: e ciò accadeva per la sincerità e la foga con cui continuava a cercare, brano dopo brano, parola dopo parola, sillaba dopo sillaba i fantasmi dei suoi personaggi.

Non era più l'interprete ideale, questo no. Ma era, restava, la testimone di un'epoca, la custode di un segreto di due anime — la sua, quella del Maestro — nella bufera infernale o se preferite paradisiaca del teatro. E Marta era, nonostante tutto, Ilse, in quel momento a Parigi, nell'ultima recita dei *Giganti*, con in mezzo un invisibile, ma per me allora ben presente in mezzo alla scena, «vecchio olivo saraceno». □

A pag. 79, Cele Abba, Pirandello e Marta nel 1928. A pag. 81, Lamberto Picasso, Pirandello e Marta Abba alle prove de «La nuova colonia» nel 1928. In questa pagina Pirandello legge alla Abba «Trovarsi» nel 1932.

DAI RICORDI DI UN GIOVANE SPETTATORE FIORENTINO

LA SERA DEL DUELLO DI MARTA CON BENASSI IN SANTA GIOVANNA

PAOLO EMILIO POESIO

Era l'anno 1935 quando si formò la compagnia dei Grandi Spettacoli — così si chiamava — diretta da Guido Salvini.

Io avevo vent'anni e andavo a teatro già da alcuni anni; quindi i giudizi di cui adesso parlerò sono il ricordo di quelli che erano i giudizi di un uomo sotto i vent'anni. Ma per far questo dovrei riportarmi al momento, al clima del teatro italiano di quegli anni e soprattutto a quel 1935 in cui si vide Marta Abba soprattutto nelle vesti di Giovanna d'Arco in *Santa Giovanna* di George Bernard Shaw. Devo dire che erano anni in cui il teatro italiano aveva un numero altissimo di prime attrici di grande valore: c'erano le grandi attrici del passato, diciamo così, cioè quelle che ormai avevano alle spalle parecchie stagioni vissute intensamente, a cominciare da Emma Gramatica, a Alda Borelli, alle prime attrici più vicine a noi, che noi amavamo. Parlo di Paola Borboni, parlo di Evi Maltagliati, di Andreina Pagnani, della allora nascente Sarah Ferrati, di quella Rina Morelli Ciapini — così la chiamavamo, perché così figurava in cartellone — che era poi destinata a diventare la Rina Morelli che tutti sappiamo.

Nel 1933 a Firenze era avvenuto qualcosa di molto importante per le vicende del teatro italiano. Un regista francese, Jacques Copeau, aveva messo in scena nel chiostro della chiesa di Santa Croce una sacra rappresentazione, *La rappresentazione di Santa Uliva*, e aveva voluto con sé, appunto, alcune di queste attrici italiane tra cui la Andreina Pagnani, la Rina Morelli e la Sarah Ferrati. Queste attrici erano anche nel cartellone di uno spettacolo che nello stesso tempo si svolgeva nel Giardino di Boboli con la regia di un grande regista tedesco, Max Reinhardt. Per noi — avevo 18 anni e parlo di noi nel senso che eravamo un gruppetto di frequentatori accaniti di tutti i loggioni dei teatri fiorentini e, siccome io avevo la possibilità di viaggiare per ragioni di famiglia, anche di altri teatri italiani — per noi era stata una scoperta conoscere la regia in un senso non più teorico ma reale.

Di tutte queste attrici quella che forse abbiamo amato di meno è stata Marta Abba. Perché? Perché forse era la più estranea alla scena italiana, come noi la intendevamo. Le prime attrici di cui dico erano delle attrici che ci trasmettevano un calore, una comunicazione umana così intensi che noi le amavamo veramente e andavamo a teatro sapendo che cosa aspettavamo da loro, e gioivamo ogni vol-



ta che sentivamo questa compartecipazione tra la scena e la platea, tra la scena e il loggione. Con Marta Abba questo succedeva più raramente; ci colpiva intanto la presenza fisica dell'attrice. Bella, una donna indubbiamente bella; fulva di capelli, questi occhi vivaci, lampeggianti, ma nello stesso tempo con qualcosa di nordico che la accomunava a quel filone che andava da Greta Garbo a Brigitte Helm, passando magari per Marlene Dietrich, che però era già qualcosa di più morbido. E qualcosa di sfingeo c'era, in Mar-

ta Abba, che lei ci faceva sentire, oltretutto perché interprete di un repertorio che abbastanza enigmatico era, per il pubblico italiano di allora.

Non pensiamo che il Pirandello che noi oggi accettiamo con tanta serena tranquillità negli anni Trenta fosse accettato facilmente da tutto il pubblico. Era un autore sul quale si discuteva e si discuteva anche molto; e d'altra parte Battistini ricordava poc'anzi *Quando si è qualcuno*, che è stato uno dei grandi insuccessi di quegli anni.



Talché *Quando si è qualcuno* non è stato ripreso regolarmente, come altri testi. *Trovarsi* fu discusso quando apparve sulle scene e fu ripreso molto più tardi, non con frequenza. Era un periodo insomma in cui il teatro era tutto diverso da come lo vediamo oggi. Oggi lo stesso pubblico è differente. Il nostro pubblico oggi va a teatro, applaude più o meno calorosamente, non fischia, non provoca nessun insuccesso. D'altronde le compagnie, quando hanno messo in scena uno spettacolo hanno speso tanti di quei quattrini che lo devono mantenere in vita anche se non ha successo e devono arrivare per forza avanti nei mesi; e questo allora non accadeva. Non accadde per esempio con la compagnia dei Grandi Spettacoli diretta da Salvini, che si basò su quattro testi soltanto, e questo era già qualcosa di differente, di insolito per l'epoca. Un'epoca in cui noi andavamo a sentire la compagnia Ruggeri e Ruggeri ci poteva dare in una settimana quattro, cinque testi, uno differente dall'altro, meravigliosamente interpretati (ne sa qualcosa la signora Borboni che è qui ad ascoltarci, ed era la prima attrice di Ruggeri). Salvini invece uscì con un repertorio di quattro soli testi: *La figlia di Jorio* di D'Annunzio, *Santa Giovanna* di George Bernard Shaw, *Questa sera si recita a soggetto* di Pirandello e una sola novità, *Simma* di Francesco Pastonchi. La *Santa Giovanna* era già stata interpretata da Emma Gramatica e *Questa sera si recita a soggetto* aveva avuto una prima con un'attrice, Laura Peroni, poi scomparsa misteriosamente dalle scene; e credo che nessuno ne abbia più saputo nulla, e né si sa com'era arrivata a sostenere il ruolo di Mommina.

Il pubblico del Lirico di Milano giustiziò *Simma* alla prima sera, la fece scomparire completamente e giustamente perché, se vi capitasse per caso di trovare ancora su un carrettino il testo del *Simma*, rabbrivireste. Rimasero quindi tre testi dei quali uno, *La figlia di Jorio*, non veniva normalmente allestito perché era il più costoso e imponente. La compagnia di Salvini (che era stato a fianco di Pirandello negli anni del *Teatro d'Ar-*

te) aveva in un certo modo raccolto la lezione pirandelliana di questo autore che era diventato regista e tutti gli attori che avevano lavorato con lui sono concordi e sono stati concordi sempre nel dire che Pirandello era, come regista, un direttore straordinario. La compagnia comprendeva i nomi di Marta Abba, Memo Benassi e altri che a voi oggi, forse, non dicono più niente o quasi, ma che alla mia generazione dicono moltissimo: Fosco Giachetti, Carlo Ninchi, Enzo Biliotti, e altri ottimi attori come Carlo Tamberlani o Giotto Tempestini. C'era inoltre un grandissimo apparato: Salvini, oltre che regista, era scenografo e allestitore della messa in scena: una scena singolarissima che permetteva rapidi cambiamenti, come vuole il testo, se si pensa che senza complicazioni (allora i mezzi tecnici erano quelli che erano) si poteva passare dalla corte del Delfino di Francia alle mura di Orléans. Quello che interessava soprattutto noi giovani era l'idea dello scontro fra la recitazione di Marta Abba e quella di Memo Benassi, perché se c'erano due personalità completamente opposte erano proprio le loro. Marta Abba, dicevo prima, non ci entusiasmava: aveva una voce molto bella, a tratti bellissima addirittura, ma era anche singolarmente discontinua nella recitazione. Soprattutto, tra la parola e il gesto non sempre c'era una corrispondenza: i gesti impetuosi sovraccaricavano la battuta di qualcosa che non era necessario. Questa è stata una mia personale impressione fino a quando mi è accaduto, ricercando nei libri dell'epoca, di trovare una recensione di Mario Ferrigni sulla *Illustrazione italiana* dove si poteva leggere che Marta Abba aveva «una grande capacità nello sviscerare il personaggio battuta per battuta», il che era verissimo: ogni parola di una battuta aveva nella recitazione della Abba una sua vibrazione particolare, però — aggiungeva il Ferrigni — «in questo a volte, esagera e dà un valore arbitrario o eccessivo a battute che ne hanno uno comune o mediocre». Sicché «la sovrabbondanza del gesto toglie efficacia dove ce n'è bisogno, perché prodigata ad ogni parola, e trova modo di gesti-

re le frasi più insignificanti». Questo era uno dei lati della recitazione della Abba che mi era e ci era ostico; non capivamo perché dovesse esserci questa discordanza tra parola e gesto. Il teatro italiano era sì, se volete, erede di quel teatro all'antica di cui Tofano ci ha lasciato un così prodigioso documento nel suo libro, però si fondava sopra regole molto precise. Vorrei dire che era un teatro dove c'era il pudore del gesto. Il gesto era trattenuto, l'espressione sempre regolata, arrivava a quel tanto che bastava a trasmettere la parte segreta delle battute, a farla diventare cosa viva alla portata dello spettatore. Con Marta questo non succedeva sempre. E dall'altra parte c'era Memo Benassi, che a quell'epoca non era l'attore che abbiamo conosciuto nel dopoguerra, dai capelli d'argento, quello dell'ultimo *Kean*, l'ultimo «genio e sregolatezza» del palcoscenico italiano; però un attore straordinario, di una discontinuità spaventosa anche lui, capace una sera di fare inorridire il povero critico che andava ad ascoltarlo e la sera dopo di mandarlo in visibilibio, perché aveva toccato vertici raramente raggiungibili. A quell'epoca era un attore che si sapeva difficile, famoso per litigare con tutti. Credo avesse reso impossibile la vita alle sorelle Gramatica nel periodo in cui interpretava il *Gian Gabriele Borkmann* con la regia di Salvini; però era molto amato dal regista perché di grande inventiva, fantasia ed estro. Dunque, da una parte la Marta e dall'altra l'estroso Benassi: si pensava che fosse uno scontro tra giganti. In realtà, che cosa successe? Successe che Benassi aveva già creato il personaggio del Delfino di Francia all'epoca in cui *Santa Giovanna* era stata rappresentata da Emma Gramatica e a quell'epoca tutta la critica unanime aveva lodato la grandezza di questo attore in un'epoca in cui, ripeto, la definizione «grande attore» la si regalava con una certa cautela. Salvini aveva capito però che questo attore aveva delle qualità, possibilità straordinarie e gli aveva affidato il ruolo del Delfino di Francia: una parte straordinaria, di un giovane ebete che sta al di là del bene e del male, non

capisce, non sa, ma poi diventa quel cinico, crudele, arido individuo che lascia andare a morte la Pulzella.

Lo spettacolo arrivò a Firenze, nella città in cui abitavo e dove vivo tuttora, al Teatro Verdi, non alla Pergola. Stranamente, tra il teatro alla Pergola e Marta Abba c'è sempre stata una sorta di ostilità. Esiste tra l'altro una lettera di Marta Abba a Mussolini in cui lamenta che la sua compagnia alla Pergola non poteva mettere piede, e che trovava anche difficoltà ad andare negli altri teatri fiorentini, alcuni perché non adatti, altri proprio perché restii ad accettarla. La Pergola anche quella volta non accettò la compagnia dei Grandi Spettacoli che andò quindi al Verdi, nato come teatro d'opera nell'800 e quindi poco adatto alla prosa, anche se per lungo tempo aveva agito come tale, tornando dopo la rivista all'opera quando, recentemente, si è reso impossibile l'uso del Comunale di Firenze. Al Verdi, un teatro di 2.350 posti, quella era stata — mi ricordo — una serata imponente; noi eravamo al solito al sesto piano dei palchi, in loggione, e vedevamo un pubblico foltissimo. Con nostra sorpresa, vedemmo che Marta Abba aveva recuperato tutte le sue vere radici di attrice; aveva a quell'epoca 35 anni ed era la fanciulla di Donremy, la ragazza che si sente guidata dalle voci, poi l'eroina chiusa in una armatura scintillante (e aveva così la possibilità di esprimere quel tanto di virile che c'era nel suo fisico e nella recitazione impetuosa). Era insomma attendibilissima questa guerriera che conduceva al trionfo le armi francesi, e straordinaria nel momento in cui non sentiva più le voci. Ecco, li seppe trasmettere veramente una emozione artistica profonda. Dall'altra parte c'era questo straordinario Delfino di Francia, che ci faceva sentire tutti i fremiti e tutti i brividi del personaggio.

Mi è capitato una cosa curiosa, che voglio raccontare. Vive a Firenze un vecchio attore che adesso è a riposo e col quale mi fermo ogni tanto a parlare, perché mi racconta un sacco di cose del teatro che fu, e mi diverte moltissimo. Si chiama Franco Scandurra ed è siciliano, tra l'altro. In quella edizione Franco Scandurra era l'inquisitore. E lui mi ha raccontato per esempio che tutte le prove della *Santa Giovanna* furono seguite da Luigi Pirandello, il quale non mise mai bocca nella direzione di Salvini. Però, ogni tanto, chiamava in disparte un attore, anche Scandurra, che aveva allora 24 anni. Ricorda che il Maestro gli disse: «Scandurrino, vieni qua. Tu reciti molto bene la tirata sull'eresia, che è una parte difficile, ma tu non ragioni, dici, e la battuta invece la devi ragionare, perché senza la ragione non si può recitare». Scandurra di questo si ricorda perfettamente, questa lezione di teatro gli è valsa poi, credo, per tutta la vita. Mi raccontava anche che loro, i giovani, erano a loro volta affascinati dal duello — se così posso dire — tra la recitazione della signorina Abba, che amavano moltissimo, perché le riconoscevano una forte personalità, e quell'estroso di Benassi, che li metteva ogni tanto in difficoltà con le sue invenzioni, anche se poi era Benassi stesso a correggere i più giovani e, quando vedeva che uno di loro era un po' esitante gli diceva: «Buttati, perché nel teatro bisogna buttarsi, bisogna passare la ribalta».

Sto parlando di un teatro che non c'è più, che non so se mette conto di ricordare; volevo dire soltanto che quella sera ci accorgemmo come l'attrice Marta Abba avesse dentro di sé



una carica autentica che fino ad allora non avevamo sospettato. Devo dire anche che quando, la sera dopo, fu rappresentato *Questa sera si recita a soggetto*, forse il ricordo di *Santa Giovanna* giocò negativamente. Era molto brava alla fine, ricordo, quando diceva «Questo è muro, questo è muro...», mentre Benassi non era bravo affatto nel ruolo di Verri, perché era una parte al di fuori delle sue corde, che aveva bisogno di un attore di altro vigore. Benassi era un inventore ma lì non poteva inventare, era una parte crudele, avrebbe forse fatto meglio quella di Hinkfuss, che era sostenuta da Fosco Giachetti. Questo è il mio ricordo della Abba. Poi Marta l'ho rivista molti anni dopo, quando ero diventato critico teatrale del *Nuovo Corriere* di Firenze diretto da Romano Bilenchì. Dovetti andare a intervistare Marta Abba; entrai e le domandai «Devo chiamarla signora o signorina?». La risposta fu semplice: «Se lei parla a Marta Millikin dice signora, se parla a Marta Abba dice signorina»; e mi mise a posto in questa maniera. Purtroppo, la sera dovetti anche recensire quel *Come tu mi vuoi*, che era al di sotto di ogni aspettativa. Ho avuto poi altre occasioni di avvicinarla, si era stabilita in Toscana, a Fauglia, dove aveva aperto quel Centro pirandelliano che

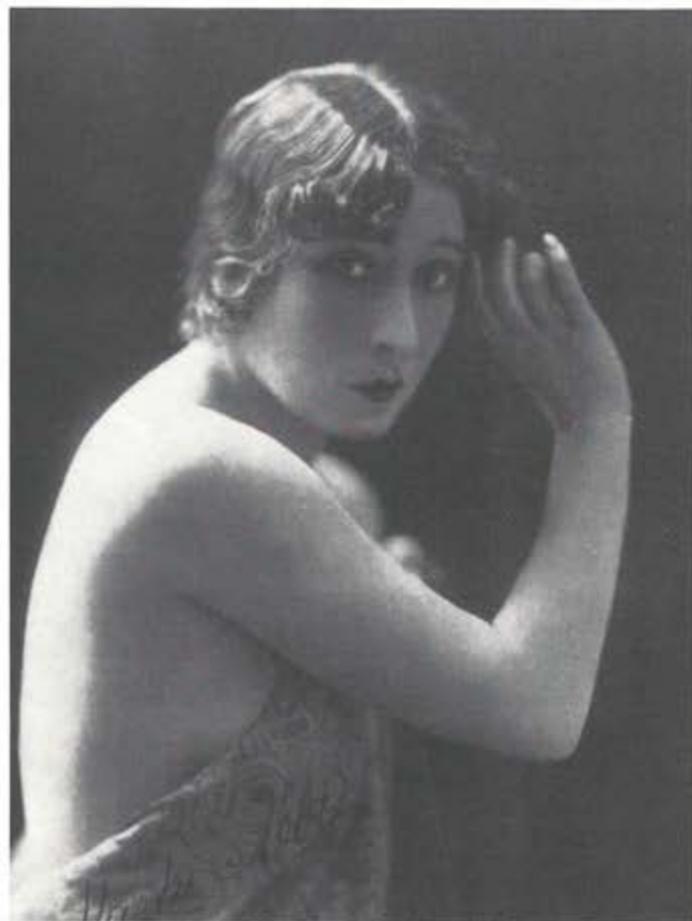
poi, purtroppo, non ha funzionato granché. Venne a Firenze, a tenere una lettura di lettere di Pirandello e volle che fossi io a presentarla al pubblico. Era un carattere — ripeto — estremamente difficile; ne sa qualcosa il corrispondente da Pisa della *Nazione* che, quando Rossella Falk interpretò *Trovarsi* al Teatro Verdi di questa città scopri che c'era in sala Marta Abba, la «creatrice» di *Trovarsi*. L'avvicinò, e la Abba rievocò e spiegò che lei se ne era andata perché disgustata, ai suoi tempi, dal teatro italiano. L'infelice corrispondente da Pisa usò invece una frase meno felice del disgusto, scrivendo che il teatro italiano non l'aveva praticamente voluta, e ciò provocò una lettera risentitissima della signorina Abba al direttore della *Nazione*, in cui si diceva che «no, il teatro italiano non l'aveva meritata e lei se n'era andata per questo». E in questo c'era tutto il temperamento fiero di Marta Abba. □

A pag. 83 Marta Abba in «Santa Giovanna» di Shaw, 1935. A pag. 84, da sinistra a destra, nella «Vita che ti diedi» e nella «Donna del mare» di Ibsen. In questa pagina nella «Figlia di Jorio» di D'Annunzio.

UNA SCRITTRICE ANALIZZA I TESTI PER MARTA

UNA PASSIONE TUTTA DA INDAGARE
NELLE COMMEDIE SCRITTE PER LEI

MARICLA BOGGIO



Le commedie che sono scritte e dedicate a Marta da Pirandello, sono poche in senso stretto, però sono anche più delle nove che, invece, da un punto di vista tristemente notarile, le sono state attribuite in realtà, come già sottolineato, dopo diatribe e cause con gli eredi. Ha fatto fede di questo desiderio di Pirandello un foglietto scritto da lui, che venne ritrovato in un libro nel quale Pirandello aveva scritto di suo pugno che queste commedie le voleva lasciare a Marta; ma Marta, nel tempo in cui questo documento era stato scritto dal Maestro, l'aveva pare rifiutato; e poi era invece diventato importante come prova, almeno così si è detto. È emozionante ritrovarsi ad Agrigento, rivedere quei templi davanti ai quali si sono fermati Pirandello e Marta; quasi mi sembra di vederle, socchiudendo gli occhi, queste sagome che sono rimaste come allora.

Probabilmente, mi piace almeno pensarlo, Pirandello avrà scattato qualche fotografia a Marta e Marta a Pirandello; non c'era l'autoscatto, e forse i due avevano voluto fare una passeggiata da soli. Dico questo — che può sembrare anedddotico, marginale — per introdurre il discorso su questi due personaggi che forse hanno veramente, incontrandosi, innescato una vicenda assolutamente singolare, misteriosamente in bilico tra una realtà da vivere e un'arte da vivere anche, ma in una dimensione diversa; è come quando, in *Alice nel paese delle meraviglie*, si passa dall'altra parte dello specchio. Ecco, io sento che ripercorrendo il discorso della stesura di queste commedie, da parte di Pirandello, avendo Marta come ispiratrice, si è continuamente in queste due dimensioni.

Vorrei ricordarvi i titoli di queste nove commedie: non potremo forse parlare di tutte, ma

le sfioreremo: *Diana e la Tuda* e anche *L'amica delle mogli*, del '27; all'epoca dei tre anni di sodalizio della compagnia diretta da Pirandello. Poi, nel '28, *La nuova colonia*; nel '29 *Questa sera si recita a soggetto*; *Come tu mi vuoi*, del 1930. Nel '32 c'è *Trovarsi*; *Quando si è qualcuno*, che in realtà sposta l'angolazione sul protagonista Pirandello, mentre lei, Veroccia, è accanto ma fondamentale, è del '33. Nel '35, ottava, *Non si sa come*, mentre l'ultima, anche se la stesura è iniziata nel '30, è la non compiuta *I giganti della montagna*, con i riferimenti dell'ultima notte di Pirandello raccontati dal figlio Stefano, a quell'ulivo saraceno, che Pirandello aveva trovato come immagine e che diventava il perno del tendone in cui realizzare la rappresentazione, in omaggio al matrimonio dei Giganti.

Vorrei riuscire a farvi sentire come in questi

drammi ci sia sempre l'ispirazione preziosa di Marta. Io non capisco le polemiche della famiglia, perché Pirandello — che era padre o nonno — ha avuto l'ispirazione proprio da questa donna, e se lo amavano dovevano accettarla, come lui voleva. Perché, allora indicare l'attrice senza un nome, eccetera; io conosco queste persone, sono persone, sono colte, civilissime; però voglio dire questo: Pirandello ha avuto la sua ispirazione da questa donna, ha vissuto legandosi a questa donna in una dimensione molto alta e particolare, quindi mi pare che le polemiche debbano cessare.

Vorrei farvi sentire, dicevo, come in ognuna di queste commedie ci sia sempre Pirandello e ci sia sempre Marta; e ci sia quasi sempre la moglie di Pirandello, e ci sia Pirandello giovane e Pirandello vecchio, e ci sia l'attrice che rinuncia alla vita o la modella che rinuncia alla vita; e poi l'opera d'arte e comunque il rimpianto, *sempre*, per la perdita dell'una o dell'altra cosa, perché le due cose sono impossibili ad aversi entrambe. Questo è il grande dramma che, comunque, fa vivere la creazione.

Allora, *Diana e la Tuda*: e riassumo brevemente la trama, perché ci serve per scrutare in questa dimensione. Sirio e Giuncano: i due scultori. Quello che ha rinunciato a scolpire perché, pur bravo, crede nella vita che si trasforma ogni giorno, ed è Giuncano. Poi, Sirio, giovane, che scolpisce questa statua, questa Diana, e le vuole dare tutta la vita della Tuda, che è la modella, fino al punto da chiederle di sposarlo non per vivere insieme fisicamente, condividendo le giornate, ma semplicemente per un atto di dedizione totale della donna all'opera, superando addirittura la presenza di Sara, la fidanzata, l'amante, la quasi moglie, che quindi esiste. Ecco dunque l'ostacolo, l'altra donna; e c'è Sirio, pieno di gioia di vivere perché giovane. Ma — dirà a un certo punto un altro personaggio (che è il protagonista di *Quando si è qualcuno*): «Voi credete — cito a memoria — alla gioventù degli anni e non a quella dello spirito?».

Ecco allora che Sirio potrebbe anche essere vecchio e giovane di spirito: è lui che sta creando l'opera. Però, ad un certo punto Tuda si sente come espropriata di questa vita, e quasi trama per uscire da questa situazione, si dà a un altro che fa a sua volta un'altra opera: ma questi sono momenti su cui possiamo sorvolare per arrivare alla conclusione. Tuda vuole addirittura entrare nell'opera per essere tutta l'opera, perché non può essere la donna amata, perché l'altro non la ama come donna ma la ama come ispiratrice, ma buttandosi sull'opera la distruggerebbe. E allora Sirio la insegue, pronto ad ucciderla perché lei non distrugga l'opera. Interviene allora Giuncano, il quale uccide Sirio perché la vita di Tuda sia cancellata; a questo punto, però, Tuda non è più niente, perché non ha più potuto dare quello che avrebbe dato sacrificandosi alla statua, perché Sirio ormai è morto. Qui si parla di morte fisica, ma si può parlare di morte come impossibilità di proseguire l'opera.

Questa è *Diana e la Tuda*, secondo questa interpretazione. Dove si parla di ispirazione, è questo importante, va oltre l'aneddoto. Le lettere, secondo me, non sono altrettanto importanti; esse indicano momenti di grande tormento o di grande gioia, ma vengono *prima*, sono la linfa che poi diventa pianta, il filo che poi diventa ricamo; a me interessano, ma meno delle opere.



Ed eccoci all'altra opera scritta proprio nel momento in cui i due si vedevano ogni giorno, *L'amica delle mogli*, che è del '27. La protagonista è una donna straordinaria, perché è sempre al di sopra; non può instaurare un rapporto paritario con gli altri perché è di un'altra razza; quindi organizza la vita degli altri, degli uomini amici di famiglia, li fa sposare, consente loro che non potendo avere lei, chiedere lei, sposino le altre. Ad un certo punto c'è qualcuno forse diverso, anche lui però ha accettato di sposare una donna che, guarda caso, si ammala e diventa un ostacolo (perché non si può tradire una donna che sta per morire e però continua a vivere, che oltretutto è buona, perché capisce che l'altra non vuole dei tradimenti volgari). Quante volte Pirandello, confessandosi attraverso l'opera, parla del suo rapporto di rispetto e di amore verso la moglie, anche quando lei ha cominciato a dare segni di pazzia. C'è un libro, in questo senso, di Nardelli, che io trovo straordinario. Me lo sono riletto, questo *Pirandello segreto*, perché non posso credere a menzogne da parte di un genio come Pirandello; e se lui ha accettato di far uscire questo libro, se addirittura Marta Abba ha dato il suo *imprimatur* con una breve prefazione, debbo ritenere che le cose che vi sono scritte rispondano a verità, con dei pudori magari che non mi sembra giusto criticare, ma con una sostanziale aderenza al vero, come il capitolo dedicato a Marta. A Marta che viene come vita, com'è ripetuto decine di volte: Marta come ispiratrice di vita dopo anni di patimenti in cui quest'uomo accettava an-

che le rampogne e via via le scenate e addirittura le minacce con la pistola da parte di questa moglie — così è scritto — che pretendeva di indagare il pensiero, il sonno e il respiro di lui con gli occhi fissi di una povera matta. Un giorno lui si sveglia, e la vede così. Ecco dunque questo Viani della commedia che sa di essere innamorato, scoperta questa realtà, se ne dispera perché è vera ma non può dirlo, non si può dire questo amore. Poi, nel momento in cui la donna muore, l'amico geloso non volendo che lei, Marta, diventi la moglie di Viani (perché così potrebbe essere ormai, si è cancellato l'ostacolo con la morte della moglie), uccide Viani. E non è un uccidersi, di Pirandello, il proibirsi questo amore di fronte alla creatura superiore, che tutto capisce e tutto rievoca per loro? In fondo Marta Tolosani è una delle poche che non recita, è un'altra forma di interpretazione della realtà.

Ma passiamo a un'altra commedia. Direi di mettere da parte *La nuova colonia*, nella quale c'è una grande costruzione drammaturgica. Forse, la notazione da fare qui è quella per cui la Spera è una madre, «contro tutto», una madre che la sua maternità afferma nel pericolo, al di là di un matrimonio, superando le considerazioni che la vogliono prostituta, che era poi sinonimo di attrice in certi periodi storici: e anche qui io sento qualcosa di Marta.

Vorrei parlare ancora di *Trovarsi* e di *Quando si è qualcuno*, e anche di *Come tu mi vuoi*, dove (Pirandello e Marta hanno passato insieme un periodo a Berlino) c'è quasi uno

stordimento, un uscire dalle radici, dal proprio linguaggio, un tentativo di affermare Marta laggiù e invece, in un certo senso, un fallimento. Qui abbiamo Elma, una donna che ha perso un'identità ma cerca di recuperarla per amore. Guarda caso, sta con uno scrittore, Salter (i fantasmi si spostano, non c'è sempre lo stesso io, in questo caso). In questa coppia non c'è il vero amore; il vero amore sembra quasi diventare possibile quando lei ritorna nella casa e vorrebbe credere, interpreta la parte di colei che era smemorata e c'è un tentativo di amore tra i due ma, guarda caso, Salter a un certo punto arriva con una pazza (con una pazza, vi rendete conto?) e costei diventa il motivo per cui è impossibile creare un rapporto d'amore tra Bruno e Elma. Allora Elma si allontana, perché la pazza è ormai la padrona della casa, senza amore.

Trovarsi anticipa di un anno *Quando si è qualcuno* e in pratica io vedo i due testi come due sfaccettature dello stesso problema, anche se da una parte si parla di teatro e dall'altra si parla di letteratura e di lirica. *Trovarsi* è un inno in cui il personaggio in assoluto è lei, Donata Genzi, mentre il personaggio che a un certo punto crede di poter amare è un giovane puro, Elj, ma potrebbe essere forse l'amore giovane per Pirandello, però, impossibile. Se invece vogliamo dare veramente spazio all'interpretazione, c'è da rilevare un altro gioco sottile, inquietante, che ci riporta di nuovo al binomio vita-arte, perché lei non aveva mai amato prima. Mi ha raccontato Paola Masino, la compagna di Bontempelli, un episodio che sicuramente Poesio ricorda. Un giorno erano a tavola Bontempelli, la Masino, Pirandello e Marta e forse il cameriere, ma adesso questo non importa, disse «signora». Ci fu un'impennata di Pirandello, che lo corresse con «signorina»: il che sottolineava, mi pare, la mancanza del rapporto fisico. Molte volte in questi testi serpeggia lo stesso discorso: già nell'*Amica delle mogli* ma anche in *Trovarsi* lei tiene molto a essere chiamata «signorina», perché si è fatta da sola e questo lei lo dice e lo ripete, non ci sono uomini che l'hanno portata avanti. Però, dicevo, questo sottile gioco intorno al binomio arte e vita (lei non ha mai amato prima, e però con la forza della creatività riesce a provare quei sentimenti che non ha vissuto in modo diretto) la porta a provare qualcosa di più che è la creazione al di là della fisicità. Poi, quando l'amore lo sente veramente, fisicamente con Elj, e va a recitare in teatro — è la prova a cui vuole sottoporlo, per vedere se lui potrà vivere con lei e sopportarla com'è, attrice — entriamo nella zona del dramma. Lui va in teatro e la vede praticamente ripetere le stesse carezze in una scena che non può non ricordarle le carezze fatte a Elj. Lui la scopre allora nella sua piccola umanità e allora pensa: «se lei faceva così con me e questo lo faceva già prima, allora ciò che la fa vibrare l'ha provato con altri». E se lui non riesce ad uscire dal campo chiuso di una realtà individuale, lei non può d'altro canto, di fronte a lui presente, diventare creatura d'arte; resta una povera donna che ripete fisicamente una scena. Non c'è questo misterioso fluido che è l'arte, il teatro. Però, appena lui esce lei si riprende, tant'è vero che il terzo atto è un trionfo: ma lui ormai se n'è andato, deciso ad abbandonarla, e lei ritrova la sua dignità di artista e di donna.

C'è ancora, nell'ottica che vi sto proponen-



do, un dato interessante, ed è il brano che lei recita a se stessa quando lui se ne è andato. È il brano del testo che lei ha appena recitato, in cui si parla dell'amore per un uomo sposato, per un'altra donna che lei rispetta, vi rendete conto? Siamo, ancora, dentro alla storia di Pirandello. Lei dice: «Ecco, vedete — parla a questa donna che è accanto a lei — non vi basta? Sono io a non volere, lui è pronto ad amarmi sotto i vostri stessi occhi». Questa donna presente non c'è, è la moglie di colui che lei ama, è la battuta che lei si dice di nuovo per avere la meglio sopra la realtà della situazione spaventosa nella quale è crollata, perché l'unico amore della sua vita se ne è andato. «Vi assicuro, signora, che tutto quanto avviene è conseguenza delle vostre virtù. Non l'ho scelto io, vostro marito, mi ha scelta lui, io posso essermene compiaciuta appena un momento, l'ammetto, ma bisogna anche tener conto delle circostanze. Lui era il solo che destasse un certo interesse tra noi donne; eravamo troppe e annoiate, e così pochi gli uomini, e lui il più gradevole. Che lui fra tutte scegliesse me certo mi fece piacere — tutte queste donne sono le attrici, no? — ma poi basta, poi mi saresti sembrato perlomeno importuno (adesso parla a lui), ma un uomo intelligente queste cose le capisce. Vi assicuro che veramente il mio cuore non si era mai, per nulla, interessato a lui. Forste voi, proprio voi, così superiore, la vostra apprensione a dargli credito ai miei occhi.

Eh, se voi ne eravate gelosa, gelosa di me, non calcolata nel vostro rango, io mi sono allora impegnata con me stessa per puntiglio, sì; e benché stimassi che per lui non valeva la pena dimostrarvi che avevate ragione ad aver paura di me, diedi subito fuoco (...). Voi siete una povera, miserabile creatura e io vi vinco, guardatemi, io posso avere tutto l'amore che voglio e darlo, io tutto l'amore e a me l'amore di tutti, di tutti. E questo è vero, e non è vero niente. Vero è soltanto che bisogna crearsi, creare; e allora soltanto ci si trova».

Ecco, questo è il brano conclusivo in cui questo darsi, non solo a lui ma anche agli altri, è veramente il dono che fa l'attrice, lo stesso dono che fa Ilse nei *Giganti della montagna*, in cui lei si sacrifica accettando l'amore del poeta perché lui doveva creare; e questo lei lo spiega. Sicché, pur non essendo infedele al Conte, lei che ormai poteva non essere attrice perché contessa, quindi oltre la necessità di trovare una paga (si ribadisce più volte questa necessità della paga nei *Giganti*) lei accetta di lusingare il poeta, perché la creatura, questa *Favola del figlio cambiato*, deve arrivare a compimento. Quando poi la creatura è nata lei si tira indietro, ma ormai il fuoco ha infiammato anche lei e ha infiammato il poeta. Allora lei, quando il poeta si suicida (il suicidio qui è un fatto fisicamente compiuto, ma è anche il costringersi a non amare: una metafora in questo caso) si propone di portare nel mondo l'opera di poesia e di recitarla, anche solo leggendo; e questo mi ha ricordato l'ultima fase di Copeau, che aveva rinunciato al suo *Vieux-Colombier*, che aveva rinunciato a tutto e andava in giro nei piccoli paesi della Francia leggendo, per testimoniare sulla purezza dell'arte.

Vorrei soltanto aggiungere un'ultima cosa, citarvi ancora, di *Quando si è qualcuno* lo sdoppiamento del protagonista. A differenza di *Diana e la Tuda* — in cui c'è un doppio Sirio-Giuncano, giovane e vecchio — questo «qualcuno» senza nome crea lui stesso il suo doppio giovane. E lo crea perché ha la forza per farlo, questo Delago che scrive liriche meravigliose, per una ragazza russa che viene da lontano, forse non fulva di capelli, questa Verocchia che lo ama, non si sa come. Si sa che i due si amano; poi la moglie di questo «Qualcuno» arriva sicura di sé, della sua condizione, pomposa, circondata dalla famiglia, dall'apparato che poco per volta congela questa «impennata del cuore», che viene scoperta e creduta una farsa, involgarita dalla valutazione degli altri. Non capita, invece, come un grande gesto d'amore; e allora, poco per volta, «Qualcuno» si irrigidisce e si rinchiede.

Pirandello aveva 66 anni, qui il personaggio è un cinquantenne e diventa la statua di se stesso, ricoperto di onori. Verocchia lo vede di lontano e non può neanche più salutarlo. Ecco, è quasi il congedo, anche se siamo distanti anni dal viaggio in America di Marta; e da questa lontananza è quasi un sentire che distanze di tempi e di luoghi li separeranno; e lui sarà ormai schiavo della sua fama. Però, ecco, i due hanno avuto molto, io credo; e la sofferenza, forse, valeva la pena, per questa meraviglia che continua anche per noi. □

A pag. 86, da sinistra a destra, la Abba nel 1927 in «Diana e la Tuda» e nell'«Amica delle mogli». A pag. 87 in «Trovarsi» 1932 e in questa pagina, in «Come tu mi vuoi», 1930.

L'EDIZIONE DI *TROVARSI* NEL RACCONTO DI UN'ATTRICE

QUANDO MARTA PRESE CONGEDO RECITANDO ALLA RADIO SVIZZERA

KETTY FUSCO

Da alcuni giorni so di essere invitata ad Agrigento per una tavola rotonda su Marta Abba e Pirandello.

Non sono mai stata in Sicilia.

Ma questa terra mitica tra continente e continente, lambita da un mare che infinite chiglie straniere solcarono per approdarvi, è nel cuore, nella mente, nello spirito di quanti ne conobbero la storia fin dai banchi di scuola: una storia delle cui vestigia architettoniche e artistiche la Sicilia trabocca.

Ma non sono solo ragioni estetiche a farci sentire vicina questa terra. La Sicilia, soprattutto a chi vi arriva dal Nord essendo nato al Sud — tale è il mio caso — appare come una madre.

Pensieri, questi, che hanno affollato la mia mente, sapendo che sarei venuta fra voi, io «barbara», dal Nord, a parlare con voi di cose, di fatti e di persone che appartengono alla Sicilia.

E, subito, vengo presa da una sorta di pudore.

Perché Pirandello, il suo teatro, la sua filosofia, le sue umanissime anche se paradossali storie appartengono alla Sicilia; anche se gli studi in Germania arricchirono il suo pensiero di quei meccanismi rigorosi della mente che lo fecero essere completo nella passionale concezione esistenziale di uomo del Sud e nel distacco analitico dei grandi pensatori tedeschi.

E non appartiene forse anche Marta Abba, idealmente, alla Sicilia, per essere stata così affine, così — direi — complementare al maestro? Per aver saputo, lei giovane attrice, in un'epoca in cui era d'obbligo, per chi calcava le scene, concedere molto ad una interpretazione fortemente naturalistica (noi, in gergo teatrale, diciamo di quel momento del teatro che gli attori — le attrici specialmente — dovevano «aggrapparsi alle tende») per aver saputo aderire così squisitamente allo stile dialogico pirandelliano?

Un fraseggiare nervoso, introspettivo, inquietante, pensoso, indagatore, provocatorio, scopertamente umanissimo, uno stile che già nella punteggiatura sembra suggerire all'interprete dove scandire, dove tirar via, dove far cadere la voce, dove stupire con una brusca frenata. E tutto questo senza mai nulla concedere all'enfasi, anche quando la passione irrompe: una passione che si enuncia in corollari di parole che appaiono filtrate dalla ragione, una passione contenuta da dignitoso pudore.

E dunque, se Pirandello appartiene alla Sicilia — e le appartiene — anche la sua com-



pagna di tanti anni di lavoro, l'ispiratrice di numerose opere, la donna Marta Abba, l'attrice Marta Abba, che così bene ha saputo aderire al mondo di Pirandello, al contesto sociale che lo aveva generato, ai paesaggi dell'anima che vibravano in lui, anche lei, Marta Abba, che era scivolata così armoniosamente dentro quei ruoli da lei stessa ispirati, appartiene a questa terra.

E venire, io, dal Nord a parlarvene mi fa sentire un po' a disagio. Ma il destino — eccolo dunque apparire questo fato greco (forse era giusto che apparisse) — il destino volle che a Lugano, dove Marta Abba veniva spesso a soggiornare con la sorella Cele, grazie ad amici comuni, si arrivasse a concertare questo suo grande ritorno: un ritorno discreto ma denso di significato, ai microfoni della Radio di un Paese piccolo, la Svizzera italiana, nel dramma che Pirandello aveva scritto per lei dedicandoglielo con la frase «A Marta Abba per non morire» e che lei aveva interpretato giovanissima: *Trovarsi*.

Capii subito, allora, che *Trovarsi* non era più solo un titolo e un tema — per quanto inquietante, sottile, assillante potesse essere —. No, *Trovarsi*, in quel momento, era qualcosa di più, era la parola che riassumeva una vita. E Marta Abba voleva «trovarsi», voleva chiudere quel cerchio magico che era stato il suo esistere, il suo operare, il suo silenzio anche, di tanti anni in funzione dell'uomo, del filosofo, dell'artista Pirandello.

Quella dolce ma scottante saldatura del cerchio Marta Abba volle compierla con noi, alla piccola Radio di un lembo d'italianità in terra elvetica, lontano dal frastuono di un *battage* pubblicitario che sicuramente ci sarebbe stato nelle dimensioni di un Paese più grande e più importante.

Nel 1983 il capo dei programmi dello spettacolo della Radiotelevisione della Svizzera italiana era Grytzko Mascioni, che proprio in questi giorni è stato chiamato a dirigere l'Istituto di Cultura italiano a Zagabria.

Io ero la sua delegata per la radio e, come attrice, avrei anche interpretato in *Trovarsi* il ruolo di Elisa Arcuri. Lui avrebbe curato personalmente la regia del lavoro.

E così, un mattino di otto anni fa, mentre attendevamo Marta Abba nell'atrio dello studio per accoglierla, pensavo a lei come ad una vecchia signora che aveva superato gli ottanta, una vecchia signora che i fili invisibili ma fortissimi della nostalgia guidavano verso un ritorno alle origini.

Lei si era ritirata quasi definitivamente dalle scene quando io cominciavo a recitare ruoli di bambina, quindi sapevo poco di lei, salvo l'aura leggendaria che avvolgeva il suo nome, e avevo apprezzato la sua bellezza enigmatica nei vecchi fascicoli di teatro degli anni Trenta. Mi aspettavo quindi, a cinquant'anni di distanza, di vedere, come dicono i francesi, *des beaux restes*.

Subito, invece — quando, scesa dal taxi, si incamminò verso l'entrata — mi resi conto che quell'espressione francese impropria, non le si addiceva. Marta mi apparve come la proiezione di se stessa nel tempo, in perfetta armonia con esso.

L'immagine di lei aveva certo avuto, negli anni, molte variazioni: così come il susseguirsi di tanti fotogrammi formano il movimento, il susseguirsi di infiniti momenti formano la vita. E quando la vita non riesce a stravolgere, non riesce ad avvilire il carattere di una persona, di questa — no — non si può dire *des beaux restes*.

Marta Abba era bella anche a ottant'anni, di una bellezza armonica in sintonia con l'età, eppure vittoriosa su di essa.

Era già alquanto sofferente quando interpretò il ruolo di Donata Genzi. Spesso la bella voce si incrinava. Recitò seduta, a fianco del regista che amorosamente la teneva per mano.

Sul tavolo, un corredo di bicchieri d'acqua e caramelline per la tosse. Dei capelli aveva sapientemente conservato il famoso colore tiziano. Gli occhi lampeggiavano ancora enig-



l'attrice, perché a tratti attraverso la voce affaticata sembra che Marta Abba parli proprio di se stessa e non come Donata Genzi «Dopo tutto — sì: ma è così appunto, sa, quando si vince come ho voluto vincere io. Il prezzo della mia vittoria — a me, donna — qua, nelle mie mani, sa che cosa è parso? Io, donna, come l'ho sentito? Come un insulto — sì! Io donna, io donna, dico! Perché a me donna, sarebbe stato anche facile, sa, far vincere l'attrice — e facile, allora, facile anche per me, la vita! — bastava insudiciarla, questa vittoria, anche un poco, non molto, con lodi che andavano attrice, perché la donna le aveva procacciate. Non aver mai potuto tollerare questa confusione — della donna e dell'attrice — l'aver voluto sempre salvare l'orgoglio dell'attrice che vuol vincere sola, per quel che vale — questa presunzione di credere che quanto c'era in me di nuovo, di vivo nella mia arte, questo soltanto e nient'altro mi dovesse bastare per vincere... ho vinto, sì, ho vinto sola — oh, sola come in cima a una montagna, nel gelo... — mi sveglio, apro gli occhi in mezzo a un silenzio e a una luce che non conosco, e a cose che per me non hanno senso... — che donna sono più? com'è com'è? che sento? dove mi trovo? che ho nelle mani, che non ho più nemmeno la forza di sollevare? quest'orgoglio d'aver vinto? sì, come un macigno, buono soltanto da legarmelo al collo per affogare: ecco tutto, quando non se ne può più! Vi giuro che si pensa alla fine, si pensa se ne valeva la pena! Bisogna che le dia alla fine qualche cosa la vita, la dia, la dia... — io ho dato tutta me stessa... sempre senza mai pensare a me... — e vedermi trattata come se non dovessi sentir nulla, come se fossi di marmo... o con certe impudenze... cose sa? di quelle che torcono le viscere dentro come una fune; ... e notti, notti a piangere lacrime di sangue, senza veder più la ragione di star perdendo così gli anni migliori della vita... senza un conforto, senza una gioia... Ho vinto, sì, ho vinto... ma eccomi, così... Non ne posso più, non ne posso più...».

Quando la bandiera del mito avvolge una creatura stanca, avvilita dagli anni, immemore di sé, si affloscia come ad un improvviso cadere del vento. Marta Abba, con il suo spirito forte, memore di sé e del ruolo avuto nel percorso terreno di un grande uomo come Pirandello, sorretta da una intelligenza lucida e sottile, non ha lasciato che il mito si afflosciasse sulle sue spalle.

Con grande sagacia, ironia, prontezza di spirito, da donna colta e aggiornata, ha dato nell'intervista televisiva che vi riproponiamo, risposte pertinenti, impertinenti, enigmatiche, profonde.

Appena si accorge di essersi un po' piegata su se stessa, sotto il peso della domanda, subito, con un piccolo scatto, si erge e trova la risposta più giusta e appropriata.

Una donna di ottant'anni ancora bella, ancora volitiva. Che si è presentata al video in un vestito rosso — aggressività — con occhi che mandavano raggi intensi.

Tutto faceva pensare alla notte, una di quelle notti di luglio dense di ombre sotto le stelle, vibranti di esseri in amore: una di quelle notti che fecero dire a Kant: «il giorno è bello; la notte è sublime». □

A pag. 89, e in questa pagina, due istantanee di Marta Abba negli anni Sessanta.

matici, magnetici.

Una grande dignità, una forte consapevolezza di sé e del mito che l'avvolgeva trasparivano dal suo dire. Dal suo modo di recitare (a tratti, è vero, un po' affaticato) faceva però spesso capolino la ragazza degli anni '20 che «era stata capace di non aggrapparsi alle tende».

Anche nella tarda età — e dopo tanto silenzio — sapeva riproporsi nel rigore stilistico di Pirandello. Ma da quella creatura misteriosa traspariva anche — ne sono certa: non fu solo una mia sensazione — un'umanissi-

ma richiesta di amicizia. Essere un mito, è faticoso e straniante.

Fui tra i pochi che ebbero il privilegio di recitare con lei. I più dovettero accontentarsi di dire a parte le loro battute.

Bisognava evitare faticose ripetizioni d'insieme.

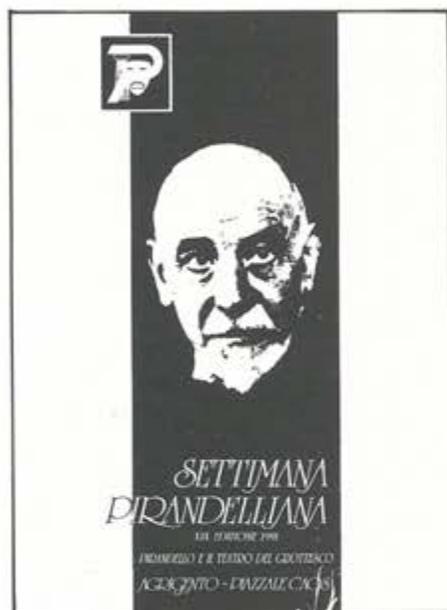
Ne derivò un grande lavoro di montaggio per il regista, che Mascioni fece con amore e rispetto.

Eccovi un breve momento del secondo atto di *Trovarsi*, che presenta ancora una volta questa sofferta ambivalenza tra la donna e

FESTEGGIATI LA BORBONI, LA JONASSON E SCAPARRO

LA SETTIMANA PIRANDELLIANA E I PREMI CAOS A AGRIGENTO

FURIO GUNNELLA



Luigi Pirandello e Marta Abba si sono ritrovati insieme, simbolicamente, ad Agrigento per la XIX Settimana pirandelliana: una tavola rotonda e una mostra sull'attrice scomparsa tre anni fa, entrambe a cura di Fabio Battistini, hanno consentito di rendere giustizia a Marta Abba sottraendo la sua immagine sia al cliché agiografico dell'interprete d'elezione, dell'ispiratrice dell'opera di Pirandello, sia alla deformazione irrispettosa della sua immagine compiuta da chi non l'aveva amata o aveva colto di lei soltanto il personaggio scomodo, soprattutto come amministratrice morale di quelle nove commedie a lei legate dal Maestro per testamento, che l'aveva mossa a contestare o a cautelare prudentemente certe riproposte audaci di alcune opere. Fabio Battistini, Paolo Emilio Poesio, Ugo Ronfani, Mariela Boggio e Ketty Fusco (che ha portato dalla Svizzera italiana il ricordo personale della registrazione radiofonica di *Trovarsi* e l'ultima intervista televisiva dell'attrice), hanno scandagliato i personaggi femminili delle commedie ispirate e hanno ripercorso le tappe dell'incontro fra l'autore e l'attrice, dalla messinscena di *Nostra Dea* di Bontempelli per il Teatro d'Arte di Roma (1925) alla *Figlia di Jorio* di D'Annunzio, diretta da Pirandello per il Convegno Volta sul teatro (1934). Si è anche parlato dell'arte interpretativa della Abba, in relazione alle attrici del tempo, della

Compagnia Abba-Benassi, dei rapporti con il Maestro. Alla tavola rotonda — che si è svolta nella sala consiliare della Provincia di Agrigento — è intervenuta, in rappresentanza del teatro italiano vecchio e nuovo, Paola Borboni. La mostra fotografica sull'attrice, appositamente preparata per il Premio Montegrotto Europa per il Teatro, è stata allestita nel piazzale del Caos, di fronte alla casa natale di Pirandello, dove ogni anno viene eretto il palcoscenico per le Settimane pirandelliane.

Lo spettacolo più interessante della rassegna è stato *Cappiddazzu paga tuttu*, scritto a quattro mani con Martoglio nel 1917 insieme a *A vilanza*. La commedia con maschere, come riporta il sottotitolo in una notizia su «Il Tirso», era destinata a Angelo Musco e contiene tutti i temi più significativi della creazione pirandelliana: dal gioco tra finzione e realtà al motivo della solitudine, all'umorismo amaro che smonta il meccanismo delle illusioni umane. Ma la vicinanza di Martoglio aveva alleggerito e smorzato qua e là la desolata concezione pirandelliana. Gianni Salvo ha messo in scena la commedia come un balletto giocoso e amaro insieme: il maturo Don 'Nzulu, per vendicarsi di parenti e amici che al suo ritorno dall'America del Sud gli avevano negato stima e amore, finge l'arrivo di un congiunto americano che potrà sposare una delle cugine siciliane e con



Cele Abba: non era stata soltanto l'ombra della sorella cara a Pirandello



Se ne è andata, in silenzio, Cele Abba, la sorella minore di Marta, che aveva seguito anch'essa la carriera teatrale da quando nel 1926, diciottenne, la famiglia l'aveva mandata a fianco della sorella primattrice al Teatro d'Arte di Pirandello. Aveva iniziato in parti di attrice giovane (la modella Jonella in *Diana e la Tuda*) col nome — scelto per lei dal Maestro — di Cele (Celestina) Abba; poi anche con il diminutivo Tina e lo pseudonimo Tiziana Maloberti, «per dovere di locandina» poiché i maligni dicevano che di Abba ne bastava una. Fino al 1928, prima dello scioglimento della compagnia Pirandello, Cele era stata la signora Ponza in *Così è (se vi pare)*, Elena nell'*Amica delle mogli*, la Moreno in *Ciascuno a suo modo*, Mita nella *Nuova colonia*, la Prima attrice in *Sei personaggi in cerca d'autore* e, quella sera d'agosto che a Viareggio Pirandello aveva visto naufragare il sogno del suo Teatro d'Arte «davanti alle panche», Hilde Wangel nella *Donna del mare* di Ibsen. Nel 1930 per le celebrazioni astigiane in onore di Alfieri, a cura di Gero Zambuto, aveva interpretato *Poppea* nell'*Ottavia*, protagonista Margherita Bagni, passando poi in compagnia Ruggeri per il biennio 1931-33 con parti di Seconda donna in una formazione che radunava accanto a Paola Borboni, Fanny Marchiò, Isabella Riva e Augusto Marcacci. La sua splendida figura di svettante nuotatrice figurava negli spettacoli all'aperto a Sanremo diretti da Ferdinando Tamberlani (*Glauco* di Morselli, *Romolo* di Cavicchioli e soprattutto *Santa Celestina* di Raffaele Melani), mentre a Boboli, diretta da Max Reinhardt, era stata un'autorevole Ippolita nel *Sogno di una notte di mezza estate*.

«Se io fossi autore di teatro — scriveva Raoul Radice — terrei d'occhio questa generazione di giovani nati con la guerra libica, già così diversi da noi che pure siamo del principio del secolo. Mi sforzerei di capirli in quella che è la loro sanità, la loro schiettezza; c'è in loro qualcosa di elementare e di ragionevole nello stesso tempo, di profondamente vitale. Osservando Cele Abba, meno walciria della sorella, e più dolce ma ugualmente vigorosa, pensavo a quel tanto di sangue decadente che circola in noi, nati dieci anni più innanzi. O collega che alla signorina Abba, per tutte le efelidi onde ha cosparso il volto e le braccia, parlasti della signorina Felicita, che piacere incontrare finalmente una donna la quale ignora Guido Gozzano; vederla rifiutare una porzione di caviale per due fette di prosciutto; o respingere un liquore del 1885 chiamandolo con sprezzo un'anticaglia».

La freschezza e l'ironia che contraddistinguevano Cele Abba la rendevano cara al Maestro, come lei chiamava Pirandello. A Berlino per la *tournee* della compagnia, mentre Marta se ne stava in camera, era lei che accompagnava lo scrittore per i teatri e i cabarets. Quando la sorella, anche spinta dal Maestro, se ne andò a recitare in America («perché l'avrà fatto, poi?») a lei scriveva Pirandello per avere notizie di Marta. Care Cele, così sottomessa a Marta e così maternamente protettiva! A lei era toccato, dopo la morte del Maestro («Marta in America stava per sposarsi») interpretare l'incompiuto *Giganti della montagna* che Renato Simoni, con l'aiuto di Giorgio Venturini e di Stefano Pirandello, diresse a Boboli per il Maggio fiorentino: «c'erano Memo Benassi (Cotrone), Andreina Pagnani (Ilse), Carlo Ninchi (Cromo), Rosetta Tofano (La Sgricia) e Salvo Randone (Spizzi), ricordo ancora quella vallata che si stendeva davanti la villa rossastra costruita dall'architetto Aschieri... io facevo Diamante, la Seconda donna». Al Teatro Alla Scala, nel 1939, era nel *Cesare* di Forzano, ma aveva fatto anche del cinema, con Isa Miranda, e nel '40 la rivista (*Ultima edizione* di Aldo Rubens, con Gino Cavalieri). La grande terribile Irma Gramatica l'aveva voluta con sé e anche Antonio Gandusio, poi con il ritorno di Marta dall'America aveva condiviso le battaglie per le nove commedie che erano toccate in eredità alla sorella, non si era sposata (ma una nostalgia nel cuore le era rimasta, ed era per Sandro Ruffini, «bello e bravissimo»), accettando di vivere all'ombra di Marta. Per lei aveva fondato il Centro pirandelliano di Fauglia, l'aveva scortata in America in quel viaggio faticosissimo quando, già malata, «aveva voluto portare all'Università di Princeton le lettere scritte dal Maestro» e l'aveva amorosamente seguita nella lunga dolorosa malattia. Addio, Cele. *Fabio Battistini*

beffarda ferocia induce i familiari a indossare nel corso di una recita improvvisata, i costumi delle maschere popolari. La farsa mette così a nudo la grettezza e l'ipocrisia di tutti, inchiodandoli nelle maschere soprammesse. Ma non è un sogno? Tutto, alla fine sembra ricomporsi sotto la crosta ipocrita della «facciata».

Scritto in dialetto, pubblicato nel 1922, cioè un anno dopo la morte prematura di Martoglio e messo in scena postumo negli anni Cinquanta a Taormina da Giovanni Cutrufelli con una indimenticabile Rosina Anselmi nel ruolo di Donna Prazzita, il testo (con una replica applauditissima nella scalinata panoramica di Naro) ha imposto la *troupe* del Piccolo Teatro Città di Agrigento per la buona adesione ai personaggi, inquadrati in una scena sintetica e funzionale dello stesso Salvo, con i costumi di Marilù Chiarenza e le maschere di Rodolfo Giannettino. Pippo Montalbano ha dato a Don 'Nzulu estro, comunicativa e amara solitudine, Mariuccia Linder ha costruito una Donna Prazzita Cannalonga solida e grifagna, Lia Rocco, di contro, è stata una Tina Spina misurata e furbescamente accorta. Bravissimi Lillo Cino (Don Jacu Naca) e Paolo Colajanni (Don Gasparinu Sòlima); Peppe Marsala è stato un ironico Don Liddu Bellé accanto a Maria Sicurella (languida Rachilina), e insieme a loro vanno ricordati Enzo Ciulla, Margherita Cearolo, Totò Gallo, Nino Sabella e Maria Cassaro.

Un *Agro di limone* (versione in romanesco di *Lumie di Sicilia*) senza l'istrionismo di Petrolini ha reso improbe la fatica e l'impegno di Mario Moretti, regista e autore, nella seconda parte, anche di *Wagon Restaurant*, quasi una prosecuzione della vicenda, ottenuta immergendo i personaggi in una soluzione di continuità ideale e aggiungendo figure di supporto. Ne sono stati interpreti Enzo Cerusico, Zoe Incrocci e Gabriella Bove, che ha potuto riscattarsi in una serie di presenze a fianco di Pino Micol (interprete e regista di *Perché*), ma soprattutto nel balletto-pantomima *La salamandra* (messa in scena con gusto futurista da Gino Landi), e nella visione danzata de *La morte addosso*, accanto all'ottimo Marco Pierin, anche coreografo, sullo sfondo dell'interpretazione di Michele Placido, mentre Pamela Villorosi è stata applauditissima nella lettura interpretativa del monologo *Sgombero* di un Pirandello degli anni Trenta.

Il Teatro Artigiano di Roma ha poi presentato *L'arte della commedia* di Eduardo per la regia di Silvio Giordani, bene interpretato da Pietro Longhi e Mario Di Franco. Paolo Gazzara ha diretto Arnoldo Foà, Mariano Rigillo, Anna Moleti e Paolo Baroni nell'*Ultimo viaggio di Pirandello*, di Biagio Belfiore.

I Premi Caos 1991 sono andati ad Andrea Jonasson (che si appresta a riprendere con la regia di Strehler *Come tu mi vuoi*), Maurizio Scaparro che dirige per il Teatro Stabile di Genova e il Biondo di Palermo Massimo Ranieri in *Liola* e alla sempre arguta e graffiante Paola Borboni, che ha portato in giro per le piazze d'estate la sua performance *Io e Pirandello*. □

A pag. 91, da sinistra a destra e dall'alto in basso, il manifesto della XIX Settimana pirandelliana; Pippo Montalbano (seduto) in «Cappidduzzu pagà tuttu»; Pino Micol e Gabriella Bove in «Perché». In questa pagina, Cele Abba in «Santa Celestina» di Melani, 1933.



TEATRO DI ROMA

diretto da
Pietro Carriglio

ACEA

energia elettrica  Energia Ambientale

SPONSOR UFFICIALE

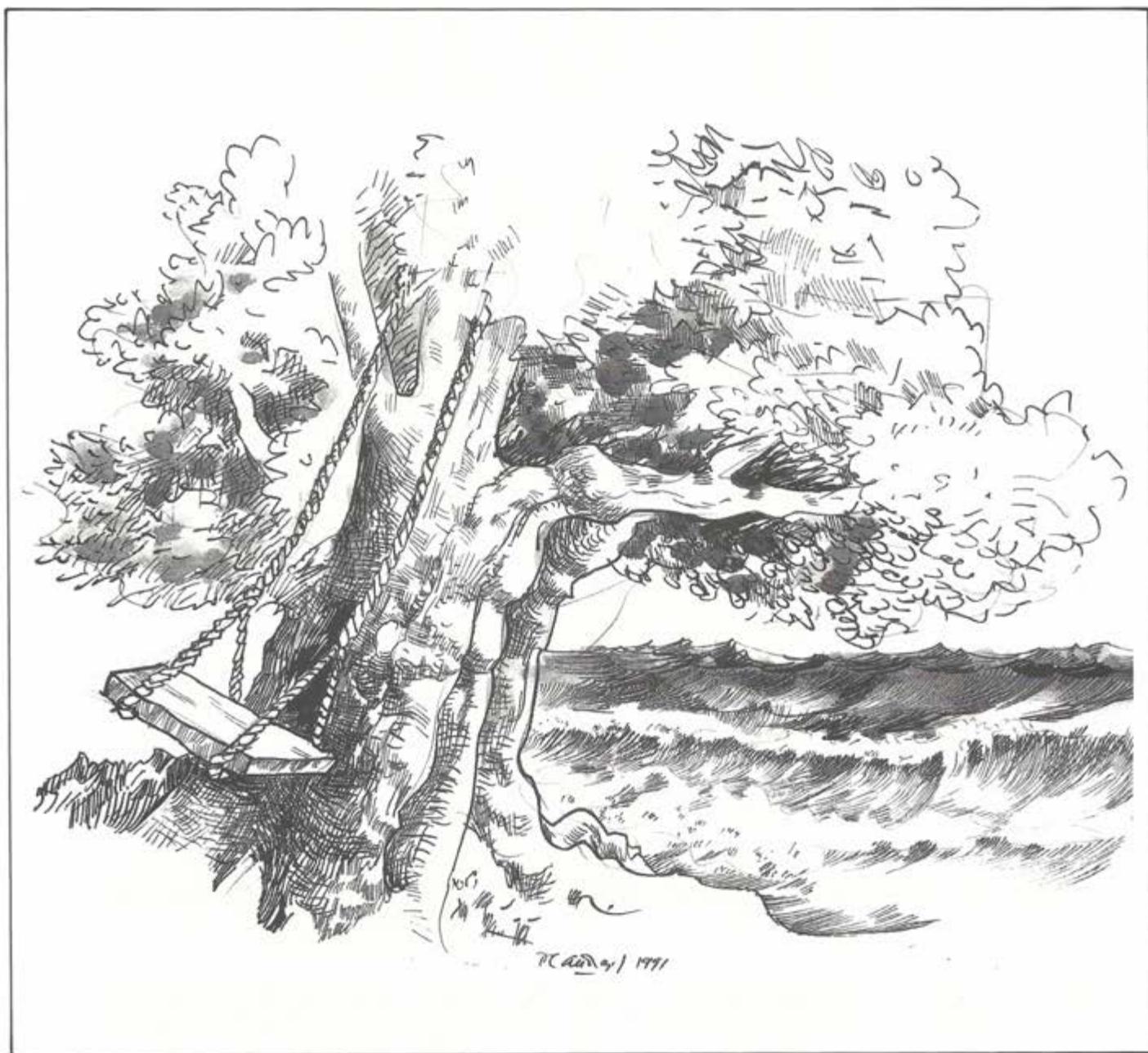
Il Teatro di Roma parla italiano

parla con Dante parla con Manzoni parla con Pirandello parla con Tasso parla
con Della Valle parla con Goldoni parla con Viviani parla con Bontempelli
parla con Moravia parla con Savinio parla con Chiarelli parla con Rosso di
San Secondo parla con De Roberto parla con Testori parla con Gadda parla
con Campanile parla con Pasolini parla con i nuovi autori del teatro italiano.

Il Teatro Argentina è il teatro della tua città

L'ANTICA ALTALENA DEL MARE

COMMEDIA IN DUE ATTI DI ENZO GIACOBBE



Le illustrazioni della commedia sono state eseguite per *Hystrio* dal pittore Giovanbattista De Andreis

ATTO I

Ancor prima che si apra il sipario e si faccia buio in sala, si odono, dapprima ovattati e poi forti, il rumore della sirena di alcune navi, il rombo di aerei in volo a quote differenti, il gracchiare di una radio nella quale si ricerca una qualche stazione, e infine la sequenza seguente:

I VOCE - (Concitata) Vendere!... Vendere!... Vendere!... (Squilla un telefono) Pronto?... Pronto?... No!... Mi passi la Banca Nazionale!... (Altro telefono) Pronto?... Vendere! A qualunque prezzo!...

Sale il rombo di un aereo, poi scambio di comunicazioni — via radio — fra il pilota e la torre per l'atterraggio. Rombo più forte. Sale musica da discoteca, quindi la voce di un radiocronista.

II VOCE - Una brillante operazione della polizia ha portato al ritrovamento in un appartamento della periferia della città, di un quantitativo di eroina del valore di circa due miliardi di lire.

Ricerca di stazione radiofonica.

III VOCE - La autopsia effettuata sul cadavere della giovane donna trovato ieri nel parco della zona nord della città, ha stabilito che prima del brutale assassinio, la donna è stata violentata.

Rumore della sirena di un'auto della polizia.

II VOCE - Tratti in arresto i responsabili degli atti di vandalismo compiuti nei giorni scorsi alla Pinacoteca Comunale. Sono quattro giovani sotto i... (Cambio di stazione) Sirena di nave.

III VOCE - Suicida il vecchio trovato cadavere nella sua abitazione di via Molière. Era affetto da una malattia incurabile.

Stridore delle gomme di un'auto sull'asfalto. Sirene di auto della polizia.

Rumori e voci vanno gradatamente aumentando di volume. Se inizialmente giungono indistinte, a significare la disattenzione con cui si vivono tali notizie, d'ora in poi il volume delle notizie e dei rumori che caratterizzano una grande città, devono percepirsi distinte e dare, fin'anco, fastidio.

II VOCE - Da circa due ore la polizia ha circondato l'edificio dove i quattro terroristi tengono in ostaggio ventisei scolari e la loro maestra. Pochi minuti fa hanno richiesto la liberazione dei tre giovani appartenenti all'organizzazione che nel giugno scorso ha rivendicato... (Cambio di stazione)

Musica da discoteca.

UN MARITO - Come faccio, se la paga è quella!... Come faccio!

UNA MOGLIE - E come faccio, io se con l'unica gonna che avevo ho vestito le creature!

Musica.

Auto e sirene.

Crepito di armi da fuoco.

UN UOMO - (Pianto di un neonato. Su questo, l'uomo a voce urlata) Fallo smettere!... Fallo smettere, se no l'ammazzo!

Sale possente il rombo di un aereo. Buio in sala. Sipario. Via il rombo; in mix, fortissima una musica proveniente dall'appartamento accanto. La scena è buia e viene illuminata subito dopo da una luce proveniente da un corridoio parallelo al proscenio, situato sul fondo. Entrano Sandra che fa luce in scena, e Marco che trascina due valigie. I due chiamano i figli, ma le loro voci non si sentono. Marco posate le valigie, va verso la parete di sinistra per battervi contro i pugni nell'inten-

PERSONAGGI

MARCO
SANDRA
GIANCARLO
RONCHI
CORSINI
DONATI
SANTORO

La divisione in atti, i consigli di regia, la scenografia, non sono vincolanti.

to di far smettere la musica. Sandra lo ferma e gli dice di star calmo, che farà lei. Marco desiste prende le valigie e le porta fuori attraverso il corridoio. Sandra va al telefono, compone un numero e poi parla, quindi attende finché la musica cessa.

SANDRA - (Ancora al telefono) Grazie!... Sì, capisco!... No! Siamo appena arrivati!... Grazie. Buona sera!

Riattacca il ricevitore e rientra Marco. La scena è composta da pannelli e strutture che delimitano spazi e accessi. I mobili sono di fattura e colore assolutamente anonimi. Di necessario: una struttura, quasi sul proscenio a destra, che è un divano con il sedile verso gli spettatori. Il resto verrà deciso dal regista e dallo scenografo.

MARCO - Ha smesso, finalmente!

SANDRA - Ha smesso. (Si affaccia fra le strutture e chiama) Daniela! ... Giancarlo!...

MARCO - (Seccato) Nessuno, vero?

SANDRA - No!... Non ci sono.

MARCO - (c.s.) C'era da aspettarselo!

SANDRA - Avevi spedito il telegramma?

MARCO - Sì, dall'albergo.

SANDRA - (Conciliante) E allora arriveranno; non te la prendere! Hai visto che traffico?

MARCO - Perché non telefoni a mia sorella?

SANDRA - La saluterò più tardi.

MARCO - Chiamala: per sapere dei ragazzi!

SANDRA - Ma via, Marco!... Ma credi davvero che le abbiano detto dove sono o perché non sono in casa?...

MARCO - È possibile!

SANDRA - Perché?... Pensi che si siano sentiti, in questi giorni?

MARCO - E perché non avrebbero dovuto?

SANDRA - (Quasi in cantilena) Perché hanno superato i vent'anni, tutti e due!... (Cambia tono) Comunque se ti tranquillizza, chiamala! Io vado a cambiarmi. (Esce)

MARCO - (Al telefono) Pronto, Luciana?... Sì, sono io!... Poco fa!... Grazie, benissimo!... E voi?... Manlio? I ragazzi?... Mi fa piacere!... Tutto bene!... Sì, è di là e vi saluta!... Senti: hai notizie di Daniela e Giancarlo?... No, no!... Pensavamo di trovarli a casa!... No! Neppure all'aeroporto!... Va bene: ne parliamo domani!... Grazie, ciao! (Posa il microfono. Con evidente irritazione) Era un sacrificio telefonare alla zia!

SANDRA - (d.d.) Non dolerti per queste cose!... Non sono importanti!

MARCO - Una telefonata, un saluto, che cosa ci avrebbero rimesso?

SANDRA - (Rientra) Lo sai come vanno queste cose!... Uno ci pensa, poi rimanda, e fi-

nisce per non farlo!

MARCO - E invece bisogna farlo!

SANDRA - Marco, per favore!... Non guastiamoci la serata e i venti giorni di vacanza che abbiamo appena trascorso!... (Gli si avvicina e gli dà un tenero bacio) Ben tornato a casa, Marco!

MARCO - (Le restituisce il bacio) Anche a te.

SANDRA - E adesso cambiati che mangiamo qualcosa! (Squilla il telefono. Marco saputo che è Daniela fa cenno di volerle parlare quindi esce e ritornerà in pullover)

SANDRA - (Al telefono) Pronto?... Daniela?... Come stai? Dove sei?... Grazie, cara!...

Una ventina di minuti!... Bene, e voi?... Anche papà, si, sta bene!... Giancarlo?... Ave-

te pranzato insieme?... Sono contenta! E dov'è?... Al teatro di via del Pozzo?... Ma non sapeva che saremmo rientrati?... Sì, dovevamo arrivare domani, ma vi abbiamo manda-

to un telegramma!... Ah no?... Sì, certo!... A che ora rientri?... Ah, non ceni a casa?... No!... Certo!... Ci avrebbe fatto piacere essere assieme, stasera!... Ma no, non ci sono problemi!... Adesso te lo passo! Ciao. (Passa il microfono a Marco)

MARCO - (Al telefono) Ciao, Daniela, come va?... Anch'io bene!... Sì, sì, tutto benissimo!... Benissimo!... Allora, non venite a cena?... A volte mi domando... Ma via, Daniela: tuo padre e tua madre rientrano dopo

venti giorni di... ecco: in un'occasione come questa, per di più... E gli impegni si annullano, si rimandano!... Va bene, va bene, va bene!... Non fare tardi, ciao! (Riattacca il telefono, poi con amarezza) Eccoli i nostri figli!

SANDRA - (Accomodate) Avevano degli impegni!...

MARCO - E non si possono rimandare per salutare i genitori?

SANDRA - Gli siamo capitati fra i piedi, ci aspettavano domani! Sii ragionevole!

MARCO - Bene, vestiti: andiamo a cena fuori!

SANDRA - No, me n'è passata la voglia!... Stiamo a casa e chiacchieriamo.

MARCO - (Con leggero sarcasmo) Di che cosa?

SANDRA - Di noi dei ragazzi!

MARCO - (c.s.) E perché? Non è tutto logico quello che accade stasera?

SANDRA - Non è logica la tua reazione!

MARCO - Eh già!... C'è sempre qualcosa di mio che non va!... Questa volta è la mia reazione!... Bene: non posso farci niente! Non riesco a fare diversamente!

SANDRA - Dovresti controllarti!

MARCO - Ah sì?

SANDRA - Certo!... Capisco che la tua professione sia logorante, ma perché non lasci fuori dalla porta i tuoi problemi?... Che bisogno hai di riempirti la casa di tutte le violenze che devi giudicare?... Perché è questa la causa della tua irritazione! ... Perché sei un magistrato credi di doverti far carico di tutto quello che accade?... e per di più di portare in famiglia questa tua pena?... Anche mio padre aveva le sue grane, immagino, ma quando rientrava a casa, sapeva di trovare moglie e figli ai quali piaceva di sorridere!...

E questo, tu non lo fai!... (Pausa) I ragazzi si dolgono del tuo mutismo!... Molto spesso sei assente dai loro problemi!

MARCO - Anche questo mi devo sentir dire!

SANDRA - Sì, lo sei!... Su certi problemi, talvolta non dici una parola!

MARCO - Addirittura?

SANDRA - ... o per lo meno dai l'impressione di non avere nessun interesse!

MARCO - Sai che non è vero.

SANDRA - Lo so: ma evidentemente non ti accorgi di come li tratti!

MARCO - (*Dopo un attimo di riflessione*) Si sono lamentati?

SANDRA - Sono... indispettiti!

MARCO - (*Altra pausa*) Che cos'è che non va?

SANDRA - Dovresti essere più attento, tutto qui!... In fondo, se i loro problemi, per noi, sono di facile soluzione, e non lo sono sempre!... per loro, sono quelli della loro età... con i mille risvolti che li turbano o li incuriosiscono soltanto... e non possiamo ignorarli!

MARCO - (*Seccato*) Ho sempre dato loro una mano, in ogni occasione!

SANDRA - Non è che non l'abbia fatto!

MARCO - E allora?... Di che mi rimproveri?

SANDRA - Ma di niente!... O forse del fatto che quando dai un giudizio sei sempre categorico!

MARCO - Dovrei parlare con le opinioni degli altri?

SANDRA - No: dovresti semplicemente spiegare i perché dei tuoi giudizi!... Tutto qui!... Perché i ragazzi hanno bisogno di chiarire meglio, di puntualizzare!... vogliono discutere!... hanno bisogno di essere convinti di quello che dici!... Non possiamo dire «È così e basta»!

MARCO - Non mi sono mai espresso così!

SANDRA - Ma il tuo giudizio dà quest'impressione!

MARCO - (*Innervosito*) Ma insomma che cosa volete da me? (*Squilla il telefono*) Pronto?... (*Non avendo risposte, avrà il tono della voce sempre più teso e alterato*)

... Pronto?... Pronto?... Pronto?... (*Rumore dell'altro ricevitore abbassato. Marco è preoccupato. Riattacca il ricevitore*)

SANDRA - (*Nell'osservare la preoccupazione del marito, si fa attenta*) Che cosa c'è?

MARCO - Hanno riattaccato.

SANDRA - (*Fingendosi di non dar peso*) Avranno sbagliato.

MARCO - No: c'era qualcuno. Lo sentivo respirare.

SANDRA - Forse volevano Giancarlo... o Daniela. Non preoccuparti. Vuoi un po' di frutta.

MARCO - (*Soprapensiero*) No.

SANDRA - Perché no?

MARCO - (*Irritato*) Non mi va, tutto qui.

SANDRA - (*Riportando la conversazione su un piano sereno*) Bene!... Scusa, vado a farmi una spremuta! (*Esce, poi ritorna con un bicchiere*) Vuoi un sorso?

MARCO - No, grazie. (*Ha acceso una sigaretta ed è seduto in poltrona. Piccola pausa*)

SANDRA - L'altro giorno facevo una considerazione: noi, e le persone della nostra età, stiamo per uscire di scena dal mondo, dalla nostra epoca!... Stiamo per cedere il posto ai nostri ragazzi.

MARCO - E questo non ti preoccupa?

SANDRA - No!... Sono inquieta, come tutte le madri!... Ma poi mi dico che hanno davanti a loro un mondo che dovranno costruirsi o conquistarsi... e li invidio!

MARCO - A me, invece, dà preoccupazione!... Molta!

SANDRA - Perché non la nascondi?... Non sei di aiuto, così!

MARCO - Con tutto quello che accade?

SANDRA - Uh! Come sei pessimista?

MARCO - Non dovrei?... Con i tempi che viviamo, e con quelli che si preparano, dovrei essere tranquillo?

SANDRA - Marco, quando avevamo la loro età c'era una guerra, e il futuro non era molto chiaro neppure allora!

MARCO - La guerra è un fatto eccezionale!... Oggi viviamo una continua violenza, giorno dietro giorno!

SANDRA - La guerra voleva dire lutti, fame, disperazione, prospettive per il futuro inesistenti!... eppure ce l'abbiamo fatta!

MARCO - A che cosa?... A costruire un mondo dove ti basta passeggiare per i viali per essere fatta fuori o stuprata o derubata?

SANDRA - Accadeva anche allora?

MARCO - Allora era la guerra!... Se accadono oggi, queste cose, mi fanno temere, per i miei figli!

SANDRA - E che cosa possiamo fare di più per loro?

MARCO - Vuoi dire che dobbiamo lasciarli a se stessi?

Improvvisamente una luce illumina in un qualche punto della scena Giancarlo, e contemporaneamente si fa buio su Sandra. La conversazione fra i due ha un tono di molto contrasto.

GIANCARLO - Siamo cresciuti, papà!

MARCO - Così, di colpo?

GIANCARLO - Non so se di colpo!... In ogni caso abbiamo bisogno di maturare da soli!

MARCO - In un mondo che è diventato...

GIANCARLO - ... in un mondo che è il nostro ... e che non è fatto solo di cose brutte!

MARCO - E quali sono le belle, dimmelo!

GIANCARLO - Quelle che ci avete dato voi e quelle che ci siamo costruite noi: come hanno fatto milioni di nostri coetanei!

MARCO - Sei convinto anche degli altri?

GIANCARLO - Certo!... Altrimenti ci sarebbe da disperarsi!... Tu hai davanti agli occhi solo il marcio del tuo Palazzo!

MARCO - Perché là dentro il marcio ci arriva da un mondo che è dominato dalla violenza, con tanti di quegli aspetti mostruosi che tu non immagini neppure!

GIANCARLO - Non siamo tutti così, papà!... C'è anche gente pulita, sana, onesta!... O vuoi dire che anche io, e Daniela, siamo dei delinquenti!

MARCO - (*Ha un attimo di sgomento*) No!

GIANCARLO - E allora?... Vieni fuori dalle tue pareti di marmo, e guardati attorno, guardaci dentro!... Quel marcio non è riuscito a cambiarsi!... E per questo ci dovete maggiore rispetto, maggiore credito!... Gridateci in tutti i modi, che avete fiducia nel nostro futuro!

MARCO - Sapessi quanto lo vorrei!

GIANCARLO - E allora, fallo, fallo, perché se continui così non riuscirai mai: lo capisci?... Smettila di parlare di assenza di valori, di prevaricazione, di corruzione, di violenza!... Non è questo il modo per aiutarci a vivere!... Perché sei così duro? così categorico?... Non capisci che abbiamo bisogno di sentirci sereni, per vivere!

MARCO - Dovrei nascondervi questo lato della vita!

GIANCARLO - Ma credi che non ne parliamo tra di noi?

MARCO - Non lo so!

GIANCARLO - Sì che lo facciamo!... Lo facciamo! E abbiamo opinioni nostre, idee che confrontiamo con amici!... che discutiamo... che si arricchiscono delle esperienze di altri!

MARCO - E chi sono questi altri?

GIANCARLO - Altri!... Altri!... Non puoi pretendere di essere il solo depositario di tutte

le verità!... Altri!... Altri come noi, compagni di liceo, d'università... con i quali abbiamo in comune l'età, le aspettative...

MARCO - ... le illusioni!

GIANCARLO - Anche le illusioni!... Quelle stesse che hai avuto tu alla nostra età, o mamma, o milioni di persone!

MARCO - Non servono in un mondo come questo.

GIANCARLO - Papà la violenza è sempre esistita, sempre, dalla notte dei tempi!... e l'uomo è stato costretto da sempre a convivere con essa!... Questo vuol dire che anche nei prossimi cent'anni o cento secoli, sarà ancora così!... e mi assicura che gli uomini continueranno a vivere... e che anche noi sapremo vivere!

MARCO - E spero di farlo con le tue illusioni?

GIANCARLO - Con le mie o con altre!... Con quelle che ognuno avrà covato dentro di sé!

MARCO - E sei soddisfatto del mondo che hanno costruito le illusioni mie o quelle di tua madre?... Sei soddisfatto?

Buio su Giancarlo e luce su Sandra.

SANDRA - (*Con pena e rabbia*) Per favore!... (*Si controlla*) Per favore, Marco!...

Vorrei che non me le distruggessi completamente quelle che tu chiami le mie illusioni... e che invece sono forza, cocciutaggine, speranza, voglia di vivere!... Ti prego: aiutami a conservarle!... Non spaventarmi!... Io vorrei averle ancora un poco vive per passarle ai ragazzi senza che la tua esperienza le appiattisca!... Lasciali sereni!... Ti prego!... Lascia che vivano senza incubi!

MARCO - Non si vive di illusioni!

SANDRA - Marco!... Ricordi la mia gravidanza di Giancarlo? La mia paura, la ricordi? (*Marco tace*), Bene!... Sei stato tu che me l'hai spazzata via!... Tu mi hai ridato coraggio!... Mi hai fatto arrivare al parto con quel tanto di serenità che mi era necessaria!... Com'è che sei riuscito?...

Anche la morte di una moglie ancora giovane è qualcosa di brutto e di... preoccupante, no?... Eppure sei riuscito a darmi coraggio, facendoti tu stesso coraggio!... Non mi dicevi molto!... «Vedrai andrà tutto bene!»... Tutto qui!... Niente altro!... Forse non sapevi dire altro, eppure mi bastava, perché avevi il viso sereno!... Certo, solo apparentemente!... Ma parlavi con me... discorrevi d'altro... mi distraevi dalla paura... sorridevi!... Che cosa ti succede adesso?...

Sono dieci anni che sei così!... Da quando siamo andati via da quella che io chiamavo la più bella città del mondo, sei cambiato!... Perché?... Che cos'è accaduto?... Com'è che non riesci a dire ai ragazzi «Andrà tutto bene»?

MARCO - Non posso nascondergli quel che vedo a Palazzo!

SANDRA - Sì che puoi!... Anzi, devi!... Perché le tue immagini... sono distorte!...

MARCO - (*Con cautela*) Da che cosa?

SANDRA - (*Anche Sandra è molto cauta*)... Dalla ... paura?

MARCO - ... Dalla ... paura?

SANDRA - (*Si è fatta coraggio*) Sì!... Non so niente di come vivi là dentro, ma da quel Palazzo esci ogni giorno con una paura più grande, più... (*Si interrompe*)

MARCO - (*Con angoscia*) Vai avanti!... (*Silenzi. Poi con forza*) Hai cominciato, no?...

Vai avanti!... (*Con rabbia*) Giù, fino in fondo!... Fino alle radici!... Fino alle cause più remote!... Vai!... vai avanti!...

SANDRA - Smettila, Marco!... Non fare così!

ANALISI DELLA COMMEDIA DI GIACOBBE

L'INTEGRITÀ DEL MAGISTRATO E LE PRESSIONI DEL POTERE

CARLO MARIA PENZA

Com'era diversa la vita laggiù, nella piccola città delle antiche affezioni, dove aveva ancora un senso lo stare assieme e parlare e guardarsi negli occhi, i giovani e i vecchi... Col lento, dolce, quasi inavvertibile crescere della marea. Poi, la metropoli, l'ingranaggio delle convenienze, dei compromessi: la paura, la violenza, il montare insinuante di quest'altra marea. L'uomo prigioniero del potere, perseguitato dalla smania del successo, accecato dall'errore. Le diaboliche insidie del Palazzo nella presunzione di una giustizia che semina lutti e angosce. Tra una società «che si organizza per soffocare la legalità e sostituirsi ad essa» e una istituzione fatiscente «che non riesce ad affrontare i propri compiti in modo neppure dignitoso».

L'uomo, nel dramma di Enzo Giacobbe *L'antica altalena del mare*, è un magistrato, Marco Tosini. Marito e padre felice: fino al momento in cui una incrinatura gli si fa solco nel difficile rapporto con i figli e lui diventa preda di un altro se stesso. Un altro se stesso che egli soltanto conosce e vede, il potente che lo condiziona, lo lusinga, lo fa salire ai vertici della carriera ma al prezzo d'una perdita libertà; e così lo strazia, lo attira, lo conquista, lo annienta e lo rende schiavo diffondendogli, dentro, un rigurgito di veleni. È questo scandaglio nelle segrete verità di Marco Tosini, che, affidato al rigore di una prosa generosa e asciutta, colpisce, soprattutto, alla lettura. Talché il dramma, proprio come il gonfiarsi notturno del mare, si dilata, senza disperdersi, nei rivoli di una crisi morale e sociale in cui ciascuno di noi può riflettere i propri smarrimenti.

Finalmente — vorrei dire — un'opera italiana che dispiega i problemi dei quali siamo quotidianamente protagonisti o spettatori. La giustizia, in primo luogo: che Marco Tosini proclama di voler difendere ad ogni costo, fino a calpestare la disperata debolezza di un amico. Di lì, il progetto rivoluzionario di una perversa autorità che schianti, insieme con il dilagare della delinquenza, anche il retto sentimento degli onesti; sì, Marco rinnegherà il disegno, rifiuterà le seduzioni della tracotanza politica, ma il marcio di fuori, penetrato nelle aule dei tribunali e del quale un magistrato deve farsi udire e giudice, l'intolleranza, tutto il corredo della cattiveria onde è pervasa tanta parte dell'umanità, Marco Tosini se li è portati appresso, attorno a sé, nella casa fino a ieri serena e bagnata da una luce di speranza.

Che cosa rimarrà, che cosa si potrà ricostruire sui ruderi di questa desolazione? Enzo Giacobbe chiude nel silenzio la lunga notte di Marco e Sandra Tosini: ed è una soluzione di forte rilevanza drammatica. Poiché le nostre insicurezze, i nostri dubbi, i vuoti della nostra coscienza possono davvero seguire i ritmi della «antica altalena del mare». Sollevarsi ma poi scomparire. E forse sarà bene, come invoca il figlio di Marco, avere più fiducia nel domani di coloro — i giovani — ai quali dovremo passare il testimone delle nostre sofferte conquiste o delle nostre colpevoli sconfitte.

SCHEMA D'AUTORE

Dalla medicina alla scena



Nato a San Vito (Ca), Enzo Giacobbe vive a Cagliari, dove esercita la professione di ostetrico-ginecologo e oncologo. È stato primario ospedaliero di oncologia nella Usl 20 di Cagliari. Ha iniziato a scrivere per il teatro nel 1948 con un lavoro in un atto, *L'altra sponda*, trasmesso dalla Rai nello stesso anno. Più tardi sono state trasmesse e replicate più volte: *Il canneto* (1972, contributo Idi), *Le sue mani* (1973), *La vecchia galleria Minelli* (1974), *Una chiamata urgente* (1975).

Altri lavori: *La grande sete*, segnalato al Vallecorsi 1974; *Poi la collina*, nella rosa dei vincitori al Riccione 1975; *Una ragazza vestita di sole*, secondo premio al Vallecorsi 1978; *Piccole cose* (Compagnia Teatro Sardegna); *Frammenti*, secondo premio Teatro Oraxero 1980; *La notte delle fiaccolle*, segnalato al Vallecorsi 1983; *Oltre la pietraia*, dal romanzo *Erthole* di B. Zizi 1983; *La leggenda di Pan di Zuccherò*, segnalato al Teatro Oraxero 1984; *Regalo di compleanno*, Premio Fondi, La Pastora, 1988; *Morte di un Re*, secondo classificato all'Anticoli Corrado 1989; *Concorso in omicidio*, 1990; *Sogni, sortilegi, streghe*, 1990, Premio Giangurgolo; *L'antica altalena del mare*, Vallecorsi 1991. □

Credo di poter dichiarare — e la messinscena non potrà non darmi ragione — che la commedia di Enzo Giacobbe è una commedia tanto difficile in apparenza quanto trasparente, in realtà, nella concitazione del racconto, nei suoi significati, nel coagulo dei temi e dei motivi sui quali si struttura. E potrebbe anche essere, finalmente, il segno, ancorché modesto eppure coraggioso, di nuovi interessi della drammaturgia italiana. □

MARCO - *(Con veemenza)* Che cos'hanno da opporre le tue illusioni alle mie immagini?... Dimmelo!... Dammi una sola cosa alla quale possa aggrapparmi per vedere le tue cose belle!... Fammi crollare d'attorno le mie pareti di marmo!... Fammi vedere le cose belle che vedi tu!... Anch'io lo voglio!

SANDRA - E allora smetti di sfinirti con la tua paura!... Vieni fuori da quel pantano che ti porti dentro da vent'anni!

MARCO - Per andare dove?... Per trovare che cosa?...

SANDRA - I tuoi figli!... I venti giorni che abbiamo appena vissuto! ... La nostra serenità in questa vacanza!... Le mille cose che abbiamo vissuto in venticinque anni di matrimonio!... La stessa forza che hai saputo darmi in quella gravidanza!

MARCO - *(Con astio)* Perché mi dai delle minuzie?... Perché soltanto episodi brevissimi di un'esistenza?... Che significato hanno nel grembo di una società malata?

SANDRA - Guardali!... Vivili ancora!... Ripetili questi episodi!... Diventeranno centomila in una vita!... Riempiranno le ore delle giornate!... La gente ha voglia di vivere queste minuzie!... si aggrappa a questi piccoli episodi per vivere serena!... se ne fa una ragione di vita!... se li costruisce ogni giorno per costruirsi un mondo migliore.

MARCO - E cambia il mondo?

SANDRA - Sì... se non ha la paura smodata che hai tu!

MARCO - *(È preso dalla sua paura)* Gli altri sono più forti, Sandra! ... Sono da per tutto!... Hanno mille volti!...

SANDRA - Oh Dio mio!... Non ricominciare, Marco, ti prego!

MARCO - In ogni delinquente c'è un motivo così contrastante con quello che ha fatto aberrante un altro uomo, che tutto, ogni cosa ogni piccola, bastarda cosa, può fare di un figlio un delinquente!...

SANDRA - È sempre stato, Marco, sempre!

MARCO - È una società impavida, spavalda, ipocrita, lasciva!...

SANDRA - Devi smetterla di ossessionarti!... Non sei tu da solo che puoi cambiarla!

MARCO - E chi con me?

SANDRA - Tutti!... tutti insieme, ma liberi dalla paura!... Tutti!... I ragazzi, io, tu, il vicino di casa, quello sconosciuto dietro l'angolo!

MARCO - Diffida di chi non conosci!

SANDRA - Non dire così, Marco! Ho pena per te!

MARCO - Perché?... Che cosa ti danno gli altri?

SANDRA - Gli altri sono la vita!... Ti danno tutto ciò che hanno, di bello e di brutto!... Così ti costruiscono la vita!... Ma devi poterla avvicinare la gente!... Lo capisci questo?... Io ho paura di incontrare un volto sconosciuto perché tu mi hai detto e ripetuto che potrebbe essere un ladro o un maniaco o un assassino!

MARCO - È possibile, Sandra!... Guardati attorno!... C'è un'infinità di persone che...

SANDRA - Mi rifiuto!... Per dieci anni mi è caduto addosso questo tuo lugubre timore!... *(Con forza ancora maggiore)* Non voglio che faccia lo stesso con i ragazzi!

MARCO - *(Oramai non la sente più)* Devi aver paura!... Non puoi distrarti, se no il delitto ti raggiunge, ti contagia!

SANDRA - *(Disperata)* Marco, non sei un mostro!

MARCO - *(c.s.)* Guardati attorno!... È un mondo pieno di violenti!

SANDRA - *(c.s.)* Dio mio!... Marco, smettila!

MARCO - Hanno volti da bestia e volti d'angelo... e voci roche... e voci insinuanti che non riconosci!... Sono sottili e perfidi... Ti fanno violenza con un'arma e con una parola, con un sorriso, un ammicciare, una lusinga, una promessa, una puttana vestita da madonna!

SANDRA - Basta, Marco!

MARCO - E qualunque delitto commettano sono impassibili!... Qualunque strage consumino sono indifferenti!... Gioiscono della loro perfidia!... E i mille scopi raggiunti li inorgoliscono, li innalzano, li fanno potenti!

SANDRA - Marco!

MARCO - *(Largo)* E il loro mondo si allarga, Sandra!... Si fa spaventosamente universo! *(Pausa)*

SANDRA - *(Con tenerezza)* Che cos'è accaduto, Marco?... Non eri così! ... Prima non eri così!

MARCO - *(Con lo sguardo fisso su Sandra, pietosamente)* Com'ero, Sandra?... Dimmelo!... Ridammi l'immagine di me di cui non ho memoria!

SANDRA - *(c.s.)* Amavi il mondo... Come me che amavo la gente!... Vivevamo insieme agli altri!... Sorridevamo e ci sorridevano!... Eravamo felici!...

MARCO - *(c.s.)* E poi?... Cos'è che ci ha cambiati?

SANDRA - La tua paura!... Ci ha costretto a temere un mondo che sapevamo bello!

MARCO - *(Con pena e rabbia)* Ha smesso di esserlo!... S'è sporcato! ... È diventato lurido, lercio!

SANDRA - È ancora bello!... È fatto di gente come noi!... Come Daniela, come Giancarlo!... Ha ore sconvolgenti!... ma ne regala anche di belle!

MARCO - Esiste una dimensione della violenza che tu non immagini neppure!

SANDRA - Esiste un mondo che rifiuta la deturpazione della vita!

MARCO - *(La paura si impadronisce di lui)*... che può fagocitare me... te...

SANDRA - C'è gente che compie atti d'amore?

MARCO - *(In crescendo)* ... i nostri figli!...

SANDRA - ... C'è!... Esiste!...

MARCO - *(Più forte - quasi un urlo)* ... i nostri figli, Sandra!... I nostri figli!... *(Su questa battuta ritorna improvvisa e fortissima la musica dell'appartamento accanto. Marco si avventa sulla parete e batte su di essa nervosamente e urla)* Basta!... Basta!... La smetta!... Basta!... *(La musica cessa e Marco sta appoggiato alla parete con le braccia alzate e i pugni chiusi. Sandra gli va vicino)*

SANDRA - *(Affettuosamente)* Marco!... Che ti succede?... Non sei mai stato così!...

Non puoi vivere in continua tensione per qualcosa che va affrontato con logica, con razionalità!... Che cosa ti succede?...

Marco ancora eccitato si allontana dalla parete.

MARCO - *(Duro)* A te piace arrivare sempre ai perché delle cose, vero?

SANDRA - Ma è necessario!

MARCO - Perché?

SANDRA - Per capire!

MARCO - Che cosa?

SANDRA - Oh Santo Iddio!... Te!... O non è importante?... Capirti!... Sapere che cosa è successo.

MARCO - Ti ho detto: nulla.

SANDRA - E allora parliamo di come sei. Parliamone con serenità, in amicizia... Non

ti riconosco così come sei!... Sei cambiato come uomo, come marito, anche come padre!... Non ti sembra un buon motivo?... E non voglio perderti, perché ti amo!... In questi venti giorni insieme, siamo stati meravigliosamente... ma eri diverso, eri quello di una volta! Eri di nuovo sereno! ... Sorridevi a... a chiunque incontrassimo, avevi... Non avevi paura... Che cosa ti accade?... Io non... A volte penso che ti spaventi la città!... che abbia ricevuto delle minacce!... Chi era al telefono?...

MARCO - *(Ancora duro)* Nessuna minaccia!

SANDRA - *(Piange)* E allora che cosa?... Che cosa?... Non so più che cosa pensare!... Sto per arrivare all'esasperazione!... Se riesco a nascondere l'angoscia è per darti un briciolo di serenità!... ma... ma non ce la faccio più!... E se non reggo più con i ragazzi, è la fine di tutto! *(Piange)*

MARCO - *(Irritato)* Smetti di piangere!... Ti prego, smettila!... Non posso vederti così!... Smettila!... *(Lunga pausa, con molto imbarazzo si avvicina a Sandra, l'accarezza, le accocchia i capelli con molta tenerezza)* Scusami!

SANDRA - Che cos'è accaduto?

MARCO - *(Amareggiato)* Non è facile a dirsi!

SANDRA - Proviamoci insieme!

MARCO - *(c.s.)* Non so come... come fare!

SANDRA - Con amicizia!... Proviamoci!... Siediti. Vieni

Marco siede.

MARCO - Ciò che è accaduto era... è sempre stato impensabile... così lontano da quello che era il mio modo di vivere!... Se mi avessero detto che avrei potuto esserne coinvolto, non ci avrei mai creduto!

SANDRA - Che cos'è?

MARCO - Non sono cose fisiche!

SANDRA - Che cosa, allora?

MARCO - Sono... delle sensazioni che... che gradatamente hanno preso corpo... una dietro l'altra... inesorabili!

SANDRA - Da che cosa queste sensazioni?

MARCO - Credo da... circostanze, da piccoli fatti... Ognuna di queste sensazioni è sempre stata insignificante... ma nell'insieme... nell'insieme... hanno costruito un cerchio che s'è chiuso intorno a me, fino a isolarmi da tutto!

SANDRA - Perché non ne hai parlato?

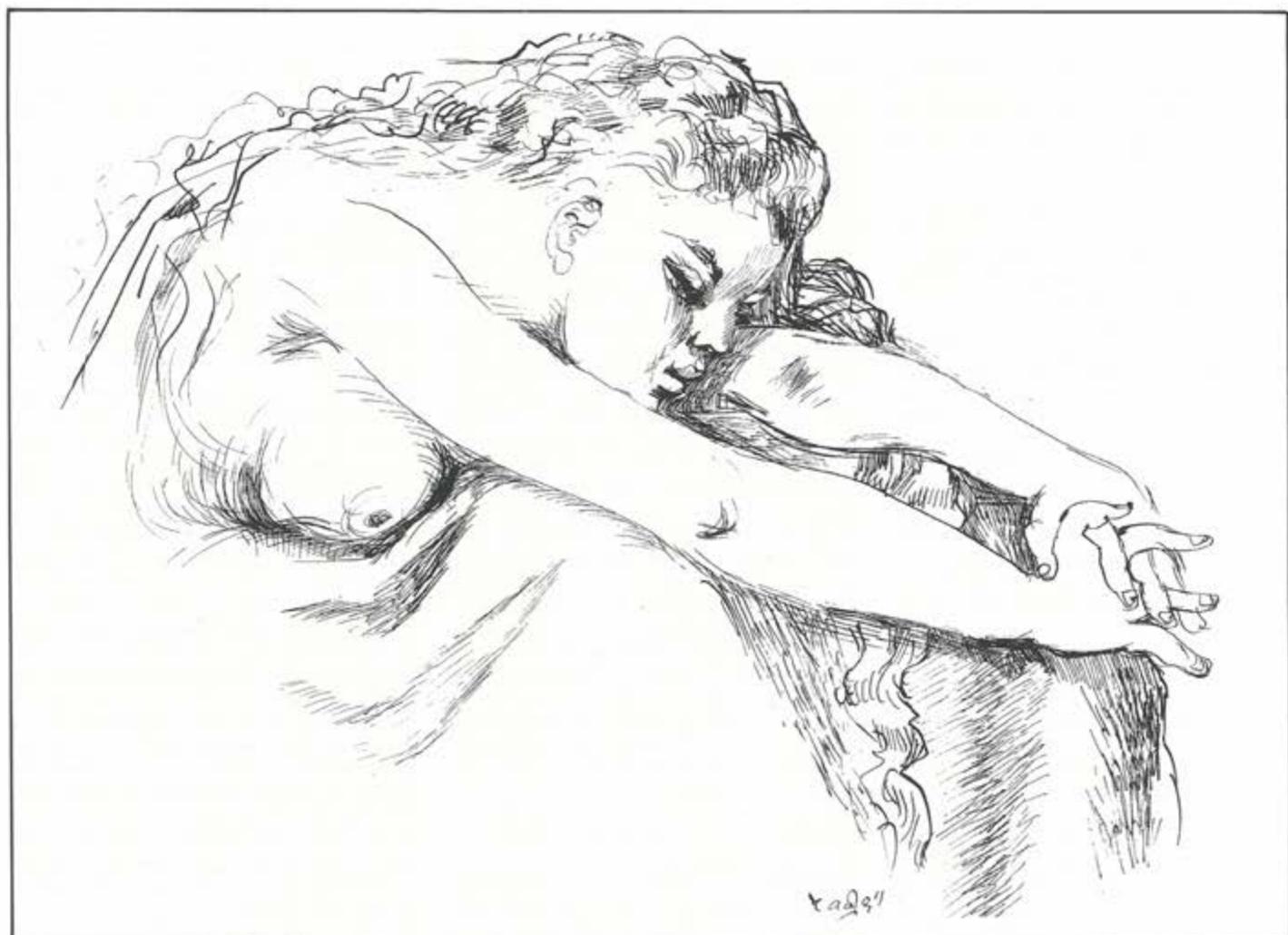
MARCO - Perché prima tenti di uscire da solo... ma... ma poi... Non è stato possibile... Non ne ho avuto la forza!... Sentivo che entravo in un mondo che insultava il mio vivere e ... e stavo male!...

SANDRA - Cos'è stato?... Quando è cominciato?...

MARCO - Quando... Sì, quando ho sentito per la prima volta la delusione che mi veniva dalla professione!... Non mi dava più molto, allora... non mi arricchiva più!

SANDRA - Ebbene?

MARCO - Era soltanto scontento, delusione, allora. E anche se tentavo di allontanarle, queste sensazioni... ritornavano... ritornavano nei momenti più impensati... sempre più... più dense... come ingigantite... e mi ingombravano... mi facevano male... fino allo scoramento!... E testardamente, con ostinazione, si sovrapponeva l'idea di un lavoro appagante, che gratificasse desiderio e ambizione, sì, anche ambizione, ma equilibrata, giusta ambizione... E mi vedevo assumere impegni che sapevo di poter svolgere con decoro, con dignità, con competenza! ... e allora ... allora ... mi ritornava la vita inutile e agghiacciante della provincia... come un in-



cubo... come uno spettro! ... Lo capisci, vero?... In quelle condizioni, qualunque circostanza, qualunque voce ti parli dell'attività viva... pulsante, della grande città, ti affascina!... Sai che cos'ha di emozionante, di impressionante, quella voce?... È qualcosa che senti dentro... che ti esalta e nello stesso tempo ti frastorna perché conosce sempre il momento opportuno per ogni suo intervento!... e... Le dai anche sembianze fisiche... precise... ricche di significati!... A volte è uno sconosciuto che parla!... a volte è un magistrato, un togato imponente, e potente... oppure ha il mio viso che si confonde con quello dello sconosciuto... o del togato... e quella voce... quella voce mi fruga dentro... mi deride, mi umilia, mi insulta... oppure mi stimola, mi promette, mi compra!... È un rapporto... diabolico, Sandra!... E ciò che irrita è il modo con cui avviene... con cui opera! È una voce lucida!... Ti prospetta le cose in termini netti, puliti, logici!... Ti fa dire e fare ciò che vuole... dandoti l'impressione di essere tu a pensare, a... a... a volere!... sempre... ogni volta!

SANDRA - Marco!...

MARCO - E non puoi accusarlo di essere violento, perché non lo appare!... ma in ogni suo atto mette tanta violenza... proprio perché è indecifrabile sul momento... È così sottile che non se ne percepisce neppure l'idea... tu stesso ne rifiuti l'insinuazione se questa ti sfiora!... Ma quando il cerchio si chiude... allora... si rivela in tutta la sua interezza... perfida... malvagia... e non puoi ribellarti... non puoi!... Allora è tardi!... Troppo tardi!... *Gradatamente le luci si sono affievolite fino*

a che Marco e Sandra sono rimasti illuminati da un solo riflettore la cui luce anch'essa è andata diminuendo di intensità in modo che su tutto il palcoscenico non si distingue alcunché. Si fa buio. Gradatamente un altro riflettore illumina il divano che è sistemato sul proscenio sul quale è seduto l'Eccellenza Ronchi, un uomo la cui figura ricorda, non vagamente, quella di Marco. Il suo dire è insinuante e talvolta ambiguo.

RONCHI - (Continuando un discorso) E così ho avuto modo di leggere alcune sue sentenze!... E le dirò: le ho veramente apprezzate!... Scarse! Lineari!... Essenziali!... Ricche di concetti assolutamente precisi, puntuali!... Veramente egregie!... Pensi che alcuni colleghi... di quelli illustri, eh!... ne ricalcano in pieno i modelli! Ed è così evidente che spesso mi viene il voltastomaco!...

MARCO - (Appare dietro lo schienale del divano. È ringiovanito in un qualche modo. Indossa la giacca e la cravatta) Succede un po' a tutti di utilizzare le esperienze dei colleghi!

RONCHI - Non serve a nulla essere modesti, caro Tosini!... Non otteniamo nulla!... e per di più facciamo un grande torto alla Giustizia!

MARCO - Alla Giustizia, perché?

RONCHI - Mio caro!... Se l'Istituto potesse utilizzare nel modo giusto i propri uomini migliori, non sarebbe in crisi!... Certo esistono anche altri motivi che spiegano la crisi della Giustizia, ma questa, secondo me, è la causa più determinante!...

Da una parte c'è una società che va diventando sempre più spavalda, più violenta, che si organizza per soffocare la legalità e sostituirsi

ad essa... e dall'altra, una istituzione vecchia, con carenze e lacune che non sa colmare... e che, così com'è, non riesce ad affrontare i propri compiti in modo neppure dignitoso!... Le confesso che spesso sono in imbarazzo nell'affidare un processo di una qualche rilevanza!... Abbiamo avuto troppi smacchi, troppe contestazioni, troppe ingerenze, perché si possa giurare sull'obiettività di taluni!

MARCO - È un'analisi molto precisa, Eccellenza!

RONCHI - E sono cose gravi!... Io non parlo molto di queste cose... e forse sbaglio!... Ma spesso sono frainteso!

MARCO - Com'è possibile? È tutto così chiaro!...

RONCHI - Lei è un interlocutore che sa intendere quel che dico!... E se sostengo che ci sono istituzioni che vanno riviste... uomini che vanno cambiati... burocrati che sarebbe bene che venissero mandati in pensione, sono sicuro che lei sa cogliere nella giusta misura il significato del mio discutere!

MARCO - Sono convinto della sua obiettività!

RONCHI - Le strutture così come sono hanno bisogno di rinnovamento!... Questi uomini pavidi e gli interventi di vecchia maniera vanno sostituiti!...

MARCO - Penso anch'io che vadano cambiate molte cose!

RONCHI - Mi fa piacere saperla dalla mia parte!... Ma adesso cambiamo discorso!... Come si trova in questa sede?

MARCO - È una cittadina tranquilla!... Non ha eccessive pretese: è molto provinciale!

RONCHI - Ha dei figli?

MARCO - Sì, un maschietto e una femmina.

RONCHI - Complimenti!... Che età hanno?

MARCO - Dodici Giancarlo e dieci Daniela!

RONCHI - Eh! A quell'età i figlioli sono una vera gioia!... Anch'io ho avuto due figli: un maschio e una femmina: come lei!

MARCO - Ah sì?

RONCHI - Sì. E come lei vivevo in una cittadina tranquilla, senza pretese e provinciali!... E questi due bambini erano la nostra gioia più grande!... Stavamo bene!... Ero sereno... come lei certamente!

MARCO - Sì, sto bene qui.

RONCHI - Avevo qualche buon amico... e molto rispetto da parte di tutti!... Eh! Allora il pretore, il sindaco, il medico e il maresciallo dei carabinieri, erano davvero le autorità!

MARCO - È un lavoro molto affascinante il nostro!

RONCHI - Credo di aver detto anch'io qualcosa di simile agli inizi della carriera!... Perché anch'io ero entusiasta... ero giovane... avevo bisogno di farmi una esperienza... e la piccola città dà queste opportunità!... E avevo molte soddisfazioni!... Almeno agli inizi!

MARCO - Perché?... Poi?

RONCHI - Perché poi, mio caro amico, poi si rischia la sconfitta!... Si rischia di essere inghiottiti dalla piccola città tranquilla, provinciale e senza pretese!... Perché... a un certo punto... a un certo punto, ti rendi conto che il lavoro è sempre identico, ripetitivo... giorno dietro giorno... anno dopo anno... finché ti domandi dove sia l'affascinante che ti vinceva!... o gli stimoli che ti dava questa piccola città!... Non esistono più!... Non riescono più a gratificarti!... Ogni processo è un piccolo processo... ogni esperienza è un'esperienza già vissuta!... e questo ti lascia... vuoto... dentro!... ti deprime... ti abbruttisce!... Hai come un groviglio di sensazioni... delle quali non sai percepire l'esatta misura!... Malumori che si alternano a incertezze!... Voglia di fare e l'impossibilità di realizzare qualcosa di tuo!... Senti l'esigenza di esperienze nuove, diverse, veramente stimolanti, arricchenti davvero... Ma ti assale un senso di stanchezza, di sconforto, di disagio!... Gli stessi amici, ti appaiono per quello che realmente sono: persone insignificanti, piatte, senza futuro, impiantate in una palude immobile!... Inutili amici!... Hai davanti a te una realtà squallida dalla quale potresti essere inghiottito, una ragnatela che sta per soffocarti... e allora... ti prende la frenesia di andar via da quella melma stagnante!... perché sai che se non vai via... se non vai via, sei finito: marcisci, se rimani!... (con altro tono)

Conosce il giudice Corsini?

MARCO - (È molto teso: fa solo un cenno affermativo)

RONCHI - Qualche sera fa mi diceva... e me lo ha detto con quella grande pena che gli è consueta quando deve confessare un suo cruccio... mi diceva...

Buio improvviso. Lentamente una luce illumina dal basso il Giudice Corsini cui solo la toga riesce a dare corpo. È un uomo secco, disfatto, finito.

CORSINI - Anch'io sono stato in una piccola città all'inizio della carriera!... Ne sono scappato nel tentativo di cancellare due gravi errori professionali che avevo commesso!... Quanta ingenuità!... Mi hanno angustiato per tutto il resto della vita!... Come è stato?... Perché li ho commessi?... Per uno stupido dramma!... Per la incapacità... di essere

attento!... Sai perché?... Per noia!... Per noia, capisci?... Perché è ineluttabile, perché nella mente di un pretore annoiato... ogni caso... è uguale ai mille casi precedenti... Non c'è scampo!... E non mi venire a dire che l'attenzione è una delle componenti della nostra professione!... Non è possibile quando tutto è piatto!... quando la noia ti ha avvolto e ubriacato quasi quanto l'alcool!... È come una giornata afosa... umida... durante la quale, qualunque cosa accada... non ti riesce di alzare un dito... qualunque cosa accada!... La noia!... La stupida terribile noia!... E il passo... dalla noia... alla fine... alla fine di tutto... il passo... è... così! (Ha un cenno come a significare una minuzia.

Con altro tono). Dovevo fare i conti anche con la piccineria di mia moglie!... Dover combattere, anni, con la grettezza di quella donna... piccola, stupida donna senza cultura e senza ambizione... perché, per Dio, una moglie deve essere ambiziosa, deve pretendere per il marito un futuro migliore!... Ma quella niente!... Era abbarbicata a quella stupida città di provincia!... Sai certi capricci dei bambini, senza ragione, senza senso?... Così... Così quella donna!... E si che ho insistito per farle capire i vantaggi che avremmo avuto in città!... Niente!... Parole inutili!... Al vento!... «Questa è la più bella città del mondo!»... Ci sono voluti quei due processi sbagliati!... Per poi rimediare una incrinatura anche nel nostro rapporto che è diventato un insulto a... a tutto!...

Buio su Corsini e luce su Ronchi e Marco.

RONCHI - Lo ha visto recentemente?

MARCO - (Quasi inebetito) No!

RONCHI - Se lo vedesse!... È rinsecchito, asciutto... curvo, accartocciato quasi... Senza vita!... Povero Corsini! (Pausa)

MARCO - (È come inebetito, ma ancora vigile) ... Credo ... credo che andrò via!

RONCHI - (Fingendo sorpresa) Che cosa dice?

MARCO - (Sempre molto teso) Voglio andar via da qui!

RONCHI - (Con falsa preoccupazione) Vuole lasciare questa sede?

MARCO - Non pensavo che l'insoddisfazione potesse portare a tanto!... Non voglio ripetere l'esperienza di Corsini!

RONCHI - Non tutti finiscono come lui!

MARCO - È un rischio che non voglio correre!

RONCHI - (Sempre ambiguo) Tosini, non volevo preoccuparla!

MARCO - Voglio andar via!

RONCHI - (c.s.) Amico mio, decidere per una soluzione di questo genere, necessita di molta attenzione!... bisogna valutare bene... MARCO - Ho deciso!

RONCHI - Aspetti ad impegnarsi sia pure con se stesso!... La provincia ha i suoi limiti, è vero, ha i suoi rischi, ma ha anche il suo lato positivo, costruttivo!... L'esperienza di Corsini è saltata fuori così, in forza di un discorso!... MARCO - È quella che mi ha aperto gli occhi.

affogato da decine di mostri che conoscono i mille sotterfugi per rendere chiunque a brandelli... per fare di chiunque un essere insignificante!... Certamente lei sa queste cose!

MARCO - So di poter dare di più di quanto ho fatto fin'ora.

RONCHI - Che cosa significa «di più»?

MARCO - Tutta la mia dedizione, tutte le energie!

RONCHI - Sa quante ne occorrono?

MARCO - Tutte le mie energie!

RONCHI - E come placa l'avidità di coloro che mettono in essere le più vili azioni per la conquista della toga di ermellino?

MARCO - (Onesto) Ma io voglio difendere la giustizia!

RONCHI - Non sia ingenuo, Tosini! A molte persone la giustizia sta bene così com'è!... È da qui che nascono i compromessi, gli intrighi, le alleanze!... E sono alleanze forti, per combattere le quali, da soli, si finisce per fare la figura di un povero Don Chisciotte!... (Marco lo ascolta con molta attenzione)...

D'accordo!... Lei può essere l'uomo nuovo!... Ma ci pensi!... Cambiare struttura, modalità di giudizio!... Son cose grosse!... Distruggere alleanze, eliminare contestazioni e prevaricazioni, ingerenze e timori!... Sono cose enormi!... È ammirevole quando dice «voglio difendere la giustizia!» ma per farlo... bisogna vivere da uomini nuovi!... E questo significa enormi sacrifici!... Che cosa è disposto a sacrificare?... Io posso darle linearità di vedute, acutezza di giudizio, perfetto dominio della legge, il vertice della carriera, e lei?... Stia attento Tosini: altre persone, prima di lei, hanno barattato con me i sentimenti più teneri, persone care, perfino la vita, per vincere!...

MARCO - Che cosa significa «barattare»?

RONCHI - Dare una cosa per averne un'altra in cambio!

MARCO - Tutto me stesso!

RONCHI - (Con finta perplessità) Tosini!... Lei ha una famiglia meravigliosa!... Perché vuole perderla?

MARCO - Perderla?

RONCHI - Sì, perderla!... Perché è questo il baratto!... Dare «tutto se stesso», significa perdere i figli!... lasciarli senza guida!... vederseli crescere costruiti da qualunque cosa al di fuori di lei!... da qualunque persona, ma non da lei... nel bene e nel male!... Se la sente, di barattare la famiglia per una toga di ermellino!... per la più prestigiosa toga di ermellino?

SANDRA - (Entrando) Posso entrare?... (È anche lei ringiovanita di dieci anni) Che fai ancora tutto solo? (Per quanto sia in evidenza Sandra non «vede» Ronchi. Marco tace) Marco!...

e così, passeggiando su quel mare di sabbia, sono potuta arrivare agli scogli rossi... Mi sono accovacciata, come faccio sempre, su un masso levigato, e ho guardato tutt'intorno!... C'erano i gabbiani che frugavano la sabbia in cerca dei piccoli pesci che non avevano seguito l'antica algalina del mare... e verso terra, dei ragazzi giocavano fra le barche!... Era qualcosa di insolito visto da quegli scogli!... e ho pensato alla forza della marea!... Ha una violenza inaudita, ed è strana, quasi dolce, insinuante, lenta, non ti accorgi che arriva, e intanto cresce, cresce sempre!... Sa incantare, ti assorbe tutta, e, a guardarla, non sai staccarti da lei!...

Marco le si avvicina e l'accarezza sul viso.
MARCO - E quando andremo via, ne avrai una nostalgia immensa (*Da questo momento Marco e Sandra restano immobili. Marco ha le mani sulla spalla di Sandra e questa ascolta il marito, ma è Ronchi che parla, illuminato sfacciatamente*).

RONCHI - Anche qualcosa di più della nostalgia... Avrai momenti di grande malinconia!... perché nessuno potrà mai ridarti la tua piccola città!... Ma sarà una malinconia dolcissima!... I ricordi, piano piano, si faranno sfumati, meno precisi... e per questo acquisteranno la venatura delle cose meravigliose... tanto meravigliose da dubitare di averle vissute o viste soltanto!... E per questo diventeranno sogni!... Penserai a queste cose e le vedrai con un'infinita tenerezza... e avrai sulle labbra e negli occhi... il sorriso della persona felice, perché sarà bello ricordare!... Ma per farlo bisogna tagliare di netto, prima che l'acciottolato, il vecchio mulino, i balconi e le altre mille cose oggi dolcissime... diventano cose che passano inosservate, perché abituali, quotidiane!... Non sciupare questa città... Sarà ancora la più bella del mondo, soltanto se avrai il coraggio di lasciarla!...
Lentamente si fa buio.

SIPARIO

ATTO II

Così come all'inizio del dramma, anche durante l'intervallo, si percepiscono, inizialmente molto flebili e poi gradatamente sempre più forti, rumori di motori d'auto e d'aerei, sirene delle navi, stridore delle gomme d'auto sull'asfalto, crepitio d'armi da fuoco, urla spaventate isolate o di più persone. Si apre il sipario, quindi pian piano i rumori si affievoliscono fino a scomparire del tutto. La scena è vuota. Squilla il telefono. Sandra, vestita come al I° atto, entra in scena e va a risponderne all'apparecchio.

SANDRA - Pronto?... Sì. Sono la moglie!... Buona sera, ispettore!... No!... Dovrebbe rientrare fra non molto!... Vuole dire a me?... Ma no, capisco!... Certamente... D'accordo, glielo dirò!... Buona sera!... (*Siede su una poltrona, accende una sigaretta, prende una rivista e legge. È tesa. Si sente la chiave nelle serrature oltre il corridoio. Sandra si rasserena*) Sei tu?

MARCO - (*d.d.*) Sì, sono io! (*Poco dopo entra*)

SANDRA - Tutto bene?...

MARCO - Tutto bene.

SANDRA - Freddo?

MARCO - (*Si siede*) All'inizio, poi camminando, non l'ho più sentito.

SANDRA - Hai bisogno di un the?

MARCO - No, no: va bene così! (*Si percepisce una certa tensione*)

SANDRA - Hai incontrato qualcuno?

MARCO - Nessuno.

SANDRA - A proposito: ha telefonato l'ispettore Santoro.

MARCO - Ha, sì?

SANDRA - Ha detto che verrà qui fra poco; ha bisogno di parlarti.

MARCO - Non ti lasciano neppure rientrare dalle vacanze!...

SANDRA - Ti faccio un caffè?

MARCO - (*Dopo un attimo*) Eh?

SANDRA - C'è qualcosa che posso fare per te?

MARCO - Vorrei che fosse tutto finito!... E vorrei che non fosse mai accaduto!

SANDRA - Marco, ti prego! Hai promesso di non tornare più sull'argomento. Non è accaduto nulla che possa turbarti!... E se c'è stato qualcosa è tutto finito!

MARCO - E il mio disinteresse per i ragazzi?

SANDRA - Se mai c'è stato, abbiamo chiarito. È terminato quando mi hai chiesto di aiutarti!

MARCO - E il loro indispettimento?

SANDRA - Non si può essere disponibili sempre!

MARCO - (*Con una punta di amarezza e di sarcasmo*) Mezz'ora fa, erano due cose reali, però, oggettive!

SANDRA - Anche le tue apprensioni, il sottolineare le aberrazioni e la violenza dell'uomo, sono dei fatti reali!... Evidentemente è questo il tuo modo di essergli vicino!

MARCO - Sì, credo di non essere capace di fare diversamente!

SANDRA - Bene!... Allora smettiamola!

MARCO - (*Fa un cenno di assenso. Poi è silenzio*)

SANDRA - Che cosa c'è adesso?

MARCO - Non ti ha mai sorpreso la mia affermazione così... immediata, rapida, in una città sconosciuta?

SANDRA - No: hai vinto un concorso.

MARCO - Già: un concorso giusto al momento giusto!

SANDRA - In quei giorni non la pensavi così!

MARCO - No, certo!... Anzi, ero eccitato, felice per la piega che prendeva la mia carriera!... Un concorso che temevo, vinto con una facilità estrema!

SANDRA - Vuoi dire che qualcuno ti ha agevolato?... Ammesso che sia accaduto, che cosa c'è di strano?... Evidentemente qualcuno che ti stimava si è interessato al tuo valore!

MARCO - Ascoltami, Sandra!... Parliamo un attimo del processo sulla strage di Rovavilla!... È stato il primo processo alle attività sovversive contro lo Stato: il primo in assoluto!... l'ho celebrato io: l'ultimo arrivato!

SANDRA - Forse nessuno dei tuoi colleghi l'ha voluto!...

MARCO - Quando quel processo è terminato, mi sono arrivati dal ministero tanti di quei riconoscimenti e tanti incarichi da lasciarmi sorpreso!... Ricordi?... Ero sbalordito!

SANDRA - Ebbene?

MARCO - Mi domandavo che cosa mi stesse accadendo, che cosa avessi combinato di così... meritorio!... Certo: avevo scardinato i capisaldi dell'accusa... a mia volta ero diventato accusatore di persone insospettabili... avevo fatto il nome di quel politico coinvolto in quei fatti... e, alla fine, venne alla luce tutto il marcio che si stava per consumare contro lo Stato!

SANDRA - Ti pare poco?

MARCO - No, non è poco!... Sono orgoglioso di quel processo, e lo sono stato anche di tutti gli incarichi che ho avuto!

SANDRA - E adesso?

MARCO - Adesso?... Sai a chi devo incarichi, promozioni e riconoscimenti?... Sono stati opera di... di qualcuno che...?

SANDRA - ... che...?

MARCO - Vorrei che non giudicassi strano quello che sto per dirti!

SANDRA - (*Sorpresa*) Dimmi.

MARCO - Può sembrarlo, inizialmente, anche incredibile, perché mal definito, perché... sì, forse ti potrebbe sfuggire la realtà di tutto questo, ... ma ti prego, non pensare a me come a un visionario!... Ciò che sto per dirti...

SANDRA - Chi è quell'uomo? Dimmi!

MARCO - ... È qualcuno ... che dieci anni fa ... Sì, qualcuno che vidi dieci anni fa a casa nostra, quando ancora stavamo a...

SANDRA - A casa?

MARCO - Sì: in provincia!

SANDRA - Chi è?

MARCO - È... è il volto che avevo dato alla voce che mi parlava dentro!

SANDRA - Ti prego, spiegati!

MARCO - Lo sconosciuto!... Il togato!... Ricordi?... Ecco: avevo dato a quella voce il volto di una persona che non avevo mai vista prima, di una persona sconosciuta... che, adesso, a Palazzo, io vedo!... La incontro!... È una persona con cui parlo... che mi sorride compiaciuta... che ammiccia con ... con ambiguità!

SANDRA - Forse non ricordi di averla conosciuta prima!

MARCO - È la stessa persona che dieci anni fa, con acume sottile, mi ha convinto a lasciare la Pretura di quella piccola città!... È la stessa persona che con il potere di cui dispone mi ha fatto vincere il concorso, mi ha incaricato di quel processo, che ha imposto il mio nome al ministro per tutti gli incarichi e riconoscimenti che ho avuto!

SANDRA - Evidentemente ti stima, ti reputa il migliore!

MARCO - (*Dopo una piccola pausa*) Non esiste, Sandra!... A Palazzo non l'ha mai visto nessuno!... Io soltanto!

SANDRA - Non puoi essertelo inventato!

MARCO - E non sono un visionario: ti prego, credimi: è solo con me che parla!... Mi ha costruito con la sua presenza e con i suoi silenzi!... con la complicità che ha saputo creare fra noi due!... Ogni volta che l'incontro, che mi guarda, che sta lì di fronte a me, che sia in silenzio o che dica una qualunque cosa... io... io sento... C'è qualcosa che rifiuto, che voglio respingere con tutto il mio essere, e invece... finisce per attrarmi... e mi conquista... fino a farmi sentire identificato in lui... nella sua intelligenza!

SANDRA - È assurdo, Marco!

MARCO - Non è assurdo: è accaduto anche a te con la tua marea, di quella violenza hai subito il fascino!... Così io sento la sua violenza che fa male e lusinga... che dà dolore e che affascina... che innalza e nello stesso tempo annulla la volontà!...

SANDRA - Marco, ma come è possibile che un uomo...

MARCO - (*Con pena*) Io non sono più un uomo libero!... Non so più chi sono!... E tutto questo mi dà paura... paura della violenza!... Perché su di me è stata fatta un'enorme violenza, e non l'ho sentita arrivare!... Ho paura che ciò che è accaduto a me, possa accadere a voi!... ed è per questo che guardo a te e ai

ragazzi con apprensione!
SANDRA - *(Con forza)* Marco, tu sei un uomo libero perché sei capace di amare.
MARCO - Non è vero!
SANDRA - Le tue premure per noi lo dimostrano.
MARCO - Non sono libero: è la parte di me che si ribella, che...
SANDRA - Per uscire da tutto questo, hai bisogno di avvicinarti di nuovo ai tuoi figli!... Fai che si ripeta ciò che abbiamo vissuto in questi ultimi giorni: parla, discorri di qualunque cosa, con loro, così come hai fatto con quella gente umile di quel piccolo porto sul mare!... I pescatori, le loro mogli, i ragazzi, i giovani, ci hanno ridato del mondo una dimensione che avevamo perduto!
MARCO - ... e appena siamo rientrati siamo ricaduti nella diffidenza, nell'intolleranza, nella paura!
SANDRA - Fai un atto di coraggio: butta via tutto questo!
MARCO - E credi che sia facile?
SANDRA - Sei esasperato, Marco!... Probabilmente hai dilatato qualche episodio e sei convinto che...
MARCO - Non mi credi, vero?
SANDRA - Certo che ti credo: sei in perfetta buona fede: non ho dubbi! ... Ma c'è anche una cosa nuova finalmente!... Hai sentito nuovamente il bisogno di aiuto, e l'hai chiesto, come una volta, nella nostra piccola città!... Sono convinta che riuscirai!
MARCO - Fosse così semplice!
SANDRA - È facile: ci vuole solo coraggio!
MARCO - Anche le cose più semplici talvolta sono irraggiungibili!
SANDRA - L'amore che ci vogliamo ci aiuterà!
MARCO - Sapessi quanto desideri riavervi!... Tutti e tre... qui! insieme... a discorrerne... a sentirci!... ascoltare i progetti di Giancarlo... quelli di Daniela!... Progettare insieme per tutti noi!... Tutti insieme... magari davanti ad una tazza di the!... È un desiderio che mi porto dentro da tanto tempo!...
SANDRA - *(Interrompendolo)* Ecco: fermati!... Ti prego!... Preparo il the!... *(Gli dà un tenero bacio)* E tu rimani così, con questo tuo desiderio!... Ti prometto che lo esaudirò!
Va via. Marco china il capo. È profondamente turbato. Poco dopo appare Ronchi. È decisamente la controfigura fisica di Marco, ma più imponente, perfino grottesco.
RONCHI - *(Duro)* Mi vuoi dire che cos'è questo discorso con tua moglie?
MARCO - *(Sorpreso)* Tu?
RONCHI - *(c.s.)* Sì. Cos'è questo discorso?
MARCO - Cercavo di spiegarle...
RONCHI - Che cosa?
MARCO - ... la mia delusione!
RONCHI - *(Con ironia)* Sei deluso?
MARCO - I ragazzi mi sentono lontano.
RONCHI - *(Duro)* Sono fisime di donne. Hai parlato con loro?
MARCO - No.
RONCHI - E ti lasci suggestionare dalle lamentele di tua moglie? *(Marco tace)* ... Allora?
MARCO - Ho riflettuto, e...
RONCHI - Ebbene?
MARCO - Sono io lontano da loro!
RONCHI - Sapevi che sarebbe potuto accadere!
MARCO - Speravo che non accadesse... e stasera che so, rifletto.
RONCHI - Per concludere che cosa?
MARCO - *(Ha finalmente preso coraggio)* Ma sembra che tu non abbia mai avuto dei

figli!... che perderli non sia un problema!
RONCHI - Non lo è quando le vicende che accadono ci vedono protagonisti e pretendono tutto il nostro impegno!
MARCO - Non è giusto!
RONCHI - Non ha senso quello che dici!... Gli impegni che hai...
MARCO - Il solo senso che aveva tutto ciò per cui sono impegnato, è che potessero fruire loro dei vantaggi che avrebbe dato il mio progetto!
RONCHI - E allora?... Che cos'hai da dire?
MARCO - Che sto sbagliando.
RONCHI - Dove? In che modo? Che cosa sbagli?
MARCO - Avrei dovuto sentirli, tutti avrei dovuto sentirli: loro e tutti gli altri milioni di giovani!
RONCHI - A che scopo?...
MARCO - Ti rendi conto di ciò che stiamo per fare?
RONCHI - Dimmelo. Che cosa?
MARCO - Pretendiamo di imporgli modelli di vita che non sappiamo neppure se gli andranno bene!
RONCHI - Non è necessario!
MARCO - Stiamo commettendo lo stesso errore commesso dalle mille generazioni che ci anno preceduto.
RONCHI - Mi vuoi dire quale errore?
MARCO - Te l'ho detto: stiamo usando l'intelligenza, l'esperienza e l'intuizione soltanto nostre!
RONCHI - E ti pare poco?
MARCO - Sono cose soltanto nostre, lo capisci?... Di loro, delle persone che dovranno vivere questo progetto, non c'è un'idea, un suggerimento, niente!... e noi stiamo per scomparire da questo mondo! Fra poco non esistiamo e pretendiamo di costruire per altri un modo di essere che non sarà mai loro!
RONCHI - Perché non sarà mai loro?
MARCO - Perché non è più attuale, è già vecchio, è di una generazione già morta!
RONCHI - La conclusione?
MARCO - È un progetto che non ha significato... non è di alcuna validità... è inutile!
RONCHI - La conclusione?
MARCO - Saranno loro a costruirsi la vita.
RONCHI - In che modo?... Eludendo i problemi con la droga, con la violenza, i furti, le ambiguità...
MARCO - Ti sei domandato quanto e quante volte li abbiamo delusi?... Avrei voluto giudicare quei ragazzi in modo diverso e me l'hai sempre impedito!
RONCHI - In che modo avresti voluto?
MARCO - Non lo so, non lo so!... Forse sono disorientati, delusi, depredati delle loro speranze, malati...
RONCHI - Sono delinquenti che commettono reati!
MARCO - Perché li commettono?... Domandatelo!... Che senso ha infliggere le stesse pene che migliaia di anni di giustizia hanno dimostrato inutili, se gli errori continuano?... Non ti pare che ci voglia dell'altro?
RONCHI - Il tuo progetto!
MARCO - Ma smettila!...
RONCHI - I tuoi programmi, le strutture che hai studiato!
MARCO - Dovevo studiarli con loro!... Dovevo sapere da loro di che cosa hanno bisogno!... non imporre progetti fuori del tempo!
RONCHI - Marco, tu sei stanco!... Sei solo stanco!... Lo sei tanto da non accorgerti che il tuo progetto ha già corretto il sistema contro cui invecchi!
MARCO - No, non sono stanco!... Sono de-

luso... e disgustato di me stesso!
RONCHI - Il tuo progetto è stato apprezzato da giuristi, psicologi, medici...
MARCO - Te li raccomando quelli!... Di ciò che accade per le strade sanno soltanto dire che sono delle cose terribili, e basta! ... I miei progetti sono inutili... Così come sono, sono inutili!... E potrebbero essere un altro errore!
RONCHI - Stai farneticando!
MARCO - Ascoltami!... Quando ci incontrammo la prima volta, oltre che del vecchio mulino, dell'acciottolato, delle vecchie case di quella piccola città, mia moglie parlò di quegli uomini, della loro cordialità, del modo di essere di quella gente!... C'era una cosa in loro che non ho mai trovata nella gente di questa enorme metropoli!... Era il vivere insieme!... Già!... Vivere insieme!... Quegli uomini, quelle donne si confidavano fra di loro, parlavano dei loro problemi, chiedevano consigli, aiuto, quando era necessario... e l'ottennevano!... Chiedevano di aver spiegato un qualunque fatto di vita che per loro era incomprensibile e inarrivabile... e qualcuno glielo spiegava!... Quando in una qualche parte del mondo accadeva un evento terribile, anche quella gente diceva «è una cosa terribile», ma non si fermava lì: cercava di capire... e lo faceva con ostinazione perché voleva avere chiari i motivi di quel fatto... e non giudicava mai prima di aver ascoltato tutte le campane!
RONCHI - E con questo?
MARCO - E fra tutte le campane, c'erano anche quelle dei giovani!... ed erano ascoltate!... Lo sai che in quella città i ragazzetti di dieci-quindici anni davano del tu ai vecchi?... Dirai che è banale!...
RONCHI - Assolutamente!
MARCO - ... eppure questo rapporto fra un ragazzo e un vecchio, così affettuoso... perché non era un fatto formale ma derivava da rispetto e stima reciproci... era l'espressione di quell'«insieme» che qui non esiste!... Era il tempo che cammina senza interruzione!... il nodo che unisce la saggezza dei vecchi all'innovazione dei giovani!... C'è un'antica quercia in una radura appena fuori città: là, i vecchi, incontrano i giovani, raccontano la loro giovinezza, o quella dei loro padri o degli avi!... e i ragazzi... ascoltano... e fanno proprie quelle memorie... e i giovani, ai vecchi, dicono di nuovi orizzonti, di nuove mete... e i vecchi arricciano il naso forse... ma capiscono... e sorridono... «Siete voi il mondo»... dicono! Era davvero la più bella città del mondo!... Qui le persone non discorrono... non chiedono consiglio, né di capire!... Non si guardano neppure!... E si perdono!... Io stesso sto perdendo i miei figli!... Ero convinto di aver costruito una famiglia... e oggi mi accorgo che non è vero!... e questo mi rattrista!... E prima che la tristezza diventi la presa d'atto di una sconfitta, inizio la lotta per riconquistarmi la famiglia.
RONCHI - Che cosa vuoi dire?
MARCO - Ho chiuso: con voi ho chiuso.
RONCHI - E il tuo progetto?
MARCO - Al fuoco.
RONCHI - Non puoi farlo: è un incarico che ti è stato affidato.
MARCO - Lo restituisco.
RONCHI - *(Esasperato)* Ascoltami bene, Marco!... In quest'operazione il Ministro c'è dentro fino al collo, e ha coinvolto un'infinità di persone che contano!
MARCO - *(Con semplicità)* È un programma nato male: fatene un altro!

RONCHI - Abbiamo puntato sul tuo per affrontare una... (si interrompe)

MARCO - (Con serena curiosità) ... una ...? ... Che cosa volete affrontare?

RONCHI - (mentendo) ... una ... una rivoluzione sociale.

MARCO - Bene: te la sto prospettando: la famiglia!... Il resto dimenticalo!

RONCHI - E le mie responsabilità con il Ministro?

MARCO - Assumerò su di me anche quelle!... Non ti accadrà nulla!... Se Sua Eccellenza il Ministro sputerà bile, ce la vedremo io e lui: tu non c'entri!

RONCHI - Hai dimenticato il nostro primo incontro?

MARCO - L'ho appena ricordato!... E come potrei dimenticarlo!... Sei arrivato nella mia vita nel momento più favorevole!... Hai usato tutta la tua astuzia, tutte le insinuazioni più perfide, tutte le prevaricazioni possibili, per strapparmi una promessa!... Bene! L'ho mantenuta!... Ho dato tutta la mia dedizione al lavoro, tutta!... Tutte le mie energie!... Qualunque cosa d'altro tu pretenda è speculazione!

RONCHI - (Duro) Io ho tenuto fede al mio impegno!

MARCO - Favorendomi la carriera?... Certo!... Ed è stato determinante!... Ma ora basta: ho chiuso.

RONCHI - No, non basta; non hai finito!

MARCO - Oh, ti assicuro: ho finito, ho finito!

RONCHI - Tu dici?... Allora stai a sentire.

MARCO - Ti ho detto che ho finito.

RONCHI - Un momento!... Solo un momento?... Ho molto apprezzato il tuo «vivere insieme» e ti assicuro che per quanto di esso c'è nel tuo progetto, ne sono fiero e orgoglioso!... e con me tutte le persone legate all'organizzazione.

MARCO - Quale organizzazione?

RONCHI - Ti dirò poi!... Per ora sappi che tutti assieme, abbiamo valutato con molta attenzione, anche col ministro, la opportunità che ti presenti alle prossime elezioni politiche...

MARCO - Che cosa?

RONCHI - ... e abbiamo deciso per il Senato.

MARCO - Ma voi siete pazzi!

RONCHI - È nella logica delle cose, Marco!... E tuttavia questa tua sorpresa ti fa onore, e fa onore anche a noi tutti!... Vorrei che sapessi subito che il tuo progetto è prossimo alla pubblicazione: è questione di giorni!...

MARCO - Ma non potete farlo senza che io autorizzi!...

RONCHI - (Interrompendolo) Naturalmente l'organizzazione si occuperà della diffusione e della propaganda: sarà interessata la tv, la radio, la carta stampata... verranno promossi dibattiti, simposi, tavole rotonde...

MARCO - Ho detto che non ho mai autorizzato...

RONCHI - ... e nessuno potrà nascondersi la validità del tuo progetto.

MARCO - Non è valido, vuoi capirlo!

RONCHI - Affermeranno il contrario i più illustri pedagoghi, i politici, gli antropologi, gli urbanisti, i sociologi!...

MARCO - Ti ripeto...

RONCHI - Saremo lo Stato più progredito. Avremo un modello di vita del quale, tutti i Paesi, se vorranno stare al passo con noi, dovranno utilizzare codici e schemi!... Il tuo progetto farà fare all'umanità un salto in avanti di oltre cinquant'anni!...

MARCO - È sciocco dire questo: è falso!



RONCHI - Alle elezioni ti iscriveremo come indipendente nella lista del Ministro, e l'organizzazione farà di te il più votato dei candidati!

MARCO - Quale organizzazione?

RONCHI - Tu sai che la...

MARCO - (Con dura insistenza) Quale organizzazione: rispondi!

RONCHI - Lo saprai a suo tempo. (Continua)... la nostra legge elettorale, fa del più votato dei senatori, il Presidente della Repubblica!... Tu lo sarai... eletto dal popolo... in una scelta libera e democratica!

MARCO - Siete pazzi!... Siete pazzi!

RONCHI - Sarà una nuova era, Marco!... Uno Stato che avrà nel tuo progetto la sua osatura sociale!

MARCO - (Con molta attenzione) Che cos'è questa organizzazione?

RONCHI - Il tuo progetto ci serve, Marco!... Nel nostro Paese accadono delle cose che comunque si voglia giudicarle sono la spia di interessi e ingerenze stranieri che devono tenerci all'erta! Abbiamo bisogno di uno Stato forte!

MARCO - (Con irritazione) Uno Stato forte?... Se in quel progetto avete visto la possibilità di instaurare una dittatura nel nostro Paese o dovunque, avete stravolto ogni mio

intendimento!

RONCHI - Sarà uno Stato come lo sogni, ma forte!

MARCO - Le mie strutture prevedono cittadini ricchi di dignità e di rispetto, non calpestati dallo Stato.

RONCHI - E noi daremo tutto questo ad ognuno di loro!

MARCO - Come?... Con un'operazione che è condannata in ogni angolo della Terra e che da noi farebbe rabbrivire il più logoro degli uomini?

RONCHI - In ogni novità l'uomo vede sempre la vera alternativa per una vita migliore!

MARCO - E vuoi speculare su questo per sottometterlo ad un regime...

RONCHI - Uno Stato d'ordine!

MARCO - ... che userà la violenza per toglierti ogni attimo di libertà?

RONCHI - Uno Stato d'ordine!

MARCO - È orrendo approfittare di promesse che sai che non manterrai mai!... Ho rinnegato il mio progetto perché ho trascurato di conoscere le prospettive e le attese dei giovani!... Fai quello che è mancato a me!... Insegna all'uomo ad essere libero, spiegagli la libertà e il rispetto!... Domandagli che cosa l'ha portato all'abbruttimento, perché ha buttato via la dignità, perché si buca, perché

è violento!... Fatti dire come vorrebbe il mondo, e organizzaglielo, rendiglielo abitabile, vivibile: gli ridarai la gioia di esistere... e avrai l'ordine!

RONCHI - Fole!... Sogni!... Vento!...

MARCO - Avvicinati tutti i giovani, ascolta!... Potrebbero insegnarti loro come fare!... Se no dovrai temerli perché si rivolteranno tutti contro di te!

RONCHI - Elimineremo i rivoltosi!

MARCO - Mi avevi promesso un mondo senza violenza...

RONCHI - Sarà un mondo forte, Marco!

MARCO - ... un mondo onesto, che avremo ottenuto con un impegno leale!

RONCHI - Avremo l'ubbidienza di tutti!

MARCO - Progettavo un mondo per una vita libera...

RONCHI - Ubbidiranno tutti al tuo volere!

MARCO - Mi hai ingannato!... Hai distorto tutti i miei sogni!

RONCHI - Comanderai su tutti!

MARCO - Vigliacco!... Ti sei insinuato nella mia coscienza...

RONCHI - Ti ho fatto credibile a tutti i cittadini della Nazione!

MARCO - ... fino a ridurmi suddito della tua mente...

RONCHI - ... e ti porterò ai vertici del nuovo Stato!

MARCO - ... e mi prospetti ancora un mondo di violenza!... Sei un pazzo!... Questa violenza io la combatto da trent'anni, con una rettitudine che mi ha condannato a perdere un amico che amava sua moglie che la tua prevaricazione ha ucciso!... Avrei pianto sulla spalla dell'amico!... E tu mi hai tolto l'amico!

RONCHI - Era un uomo senza valore!... Un ladro!

MARCO - Era un amico!

RONCHI - Un ladro!...

MARCO - Vuoi annullare l'uomo nella sua coscienza per fare eserciti di squallidi burattini vestiti di violenza e di odio!... Per avere che cosa!... se non il disprezzo e la ribellione di tutti, anche di coloro che sono appesi alle croci di cui è disseminato il tempo!...

RONCHI - Saremo forti!

MARCO - Ti disprezzo!... Ho nausea di me stesso per tutti gli anni in cui ho creduto in te e nei tuoi ministri!... Ti giuro che impedirò questa macchinazione!

RONCHI - (Si calma. Ha un sorriso ambiguo sulle labbra) Non potrai farlo.

MARCO - Sui miei figli, lo giuro!

RONCHI - Io distruggerò la tua famiglia!... E lo farò contro la tua presunzione d'amore!... Mostrerò a tua moglie la tua vera anima venduta a me in un patto che non potrai mai invalidare!

MARCO - Parlerò io con Sandra!... Io stesso le dirò di me!

RONCHI - (Sicuro di sé, lo sfida) Chiamala!

MARCO - (Resiste allo sguardo di Ronchi) Sandra!

RONCHI - (Meno sicuro) Attento, Marco!... Stai correndo un rischio enorme!... Potresti perderla!...

MARCO - (Dai loro atteggiamenti si percepisce la grande tensione) Sandra!... (Sandra entra e accortasi della grande tensione del marito, gli si avvicina con cautela. Marco, senza distogliere lo sguardo da Ronchi, le tende una mano che lei stringe. Con forte calma chiama) Donati!... Donati!...

A questo nome, Ronchi si spaventa — sa di aver perduto — e fugge via. Sulla porta si scontra con Donati che entra, poi, scompa-

re. Donati è coetaneo di Marco ma dimostra molti anni più di lui. È un uomo finito.

SANDRA - (Guarda il nuovo arrivato con curiosità e apprensione) Chi è? ... Chi è lei?

CORSINI - Sono... un collega di suo marito, signora!... No, non un collega: un ex collega!... Un vecchio amico!... Almeno io lo sono stato con lui!... Per lungo tempo!... Quasi un cagnolino fedele!... Gli facevo il porta-borsa!... Ricordi, Marco?

MARCO - Continua, Donati: dille tutto.

CORSINI - (Spaventato) ... Tutto?

MARCO - Sì, Donati!

SANDRA - Che cosa... devo sapere?

CORSINI - Tutto, dice Marco!... (Piccola pausa) In quel tempo, era molto indaffarato a costruirsi la carriera... a salire... salire sempre più in alto... Ricordi? (Di volta in volta si rivolge ora a l'uno ora all'altra). Ha cominciato col fare il... il moralizzatore, vero?... Qualcosa del genere!... E io mi ero affezionato a lui!... Sì!... Ti ammiravo, ti guardavo come si guarda a un esempio, a qualcuno da emulare!... Sicuro di te, preparato, il migliore di tutti, certo!... Appena arrivato hai vinto un concorso che io aspettavo da anni... È la vita, signora!... La selezione naturale!... E io sono andato via dal Palazzo!... E un giorno... spulciando in alcune pratiche di un Istituto di cui ero legale, suo marito, ha trovato un ammanco!... Era una somma ridicola!... ma a lui serviva anche quella, sa?... Aveva iniziato proprio con me a costruirsi quel castello da moralizzatore!... È stato inflessibile!... Non ha avuto nessuna attenzione, nessuna comprensione per una situazione... per un accidente che mi era capitato, d'improvviso, inaspettatamente!... E quando mi convocò nel suo ufficio... sì, signora, fece anche questo!... quando mi convocò... davanti al mio imbarazzo a dover soltanto parlare di quel fatto... ha preteso le mie lacrime!... Uno sguardo... freddo... impenetrabile a qualunque implorazione!... sapeva che mia moglie era malata di cuore, e quando gli dissi che... che quei soldi mi erano serviti per un intervento che i medici dissero che non si poteva più procrastinare... mi interruppe!... «E allora?»... «Non posso ancora restituirti!»... Come crede che mi fu vicino?...

«Sai che cosa ti aspetta»... e la sua voce era impersonale, tagliente, estranea!... E io feci appello all'amicizia... almeno a quella di un tempo!... «Mia moglie ha ancora bisogno di me!... Se le mancassi... se venisse a sapere che ho rubato... ne morirebbe!»... «Dovevi pensarci prima!»... «È per lei che ho rubato!... Per farla vivere!»... E adesso che ha conosciuto che cosa significa riposare senza dolore, senza affanno, senza medicine... tu vuoi...? Non ammazzarla!... Ti prego, ti prego come si può pregare un Dio: in ginocchio (s'inginocchia) ... invocando la tua comprensione e l'animo tuo!... Ti prego, dammi tempo!... Troverò quella somma: te lo giuro!... Ti prego!... Ho le lacrime agli occhi!»... (si rivolge a Sandra) ... E qui... mi ha ucciso, sa! Mi ha detto ... con un tono ... che era una coltellata: «Un po' di dignità!»...

SANDRA - (Sgomenta) ... Marco, ma... ma che cosa hai fatto?...

(si volge a Donati e l'aiuta ad alzarsi) Si alzi, la prego!

DONATI - (Alzandosi) Non inorridisca, signora!... Si pagano prezzi molto alti per vivere!... Vado via, signora!... Le auguro di non tenermi in mente per molto tempo!...

MARCO - Finisci il tuo racconto, Donati. Voglio che le dica tutto.

CORSINI - (E preoccupato, guarda Marco

interrogativamente e questi, con un gesto, lo invita a dire) Qualche giorno dopo il mio arresto... mia moglie... è morta... di dolore. (China il viso, e s'incammina verso l'uscita fino ad uscire, secondo copione)

SANDRA - (E sconcertata e addolorata) Marco!... Sta andando via!... Trattienilo!... Digli di fermarsi!... Chiamalo, parlagli!...

Guardalo: è distrutto, è l'ombra di un uomo!... Aiutalo!...

MARCO - Sarebbe tremendamente penoso, adesso!

SANDRA - E che cosa di più penoso della sua angoscia?... Non possiamo lasciarlo senza un conforto!... Chiamalo!... (Marco non risponde) Ma che cos'hai dentro?... Che sta accadendo?... Che mostro sei? Rispondimi!...

(A Donati) Signore!... Signore, non vada via!... La prego, voglio aiutarla!... Si fermi! Si fermi!... Non vada via!... (Donati esce)

Marco, fermalo!... (Sandra è estremamente tesa) Ma che uomo sei, se non senti un po' d'amore per gli altri!... (Marco abbassa lo sguardo) ... Guardami, Marco!... Guardami!

(Sandra gli si avvicina e con le mani gli tiene il volto sollevato. È molto tesa) Tu sapevi della moglie di quell'uomo!... Tu sapevi che è morta di dolore... (Marco tace) Ma come hai potuto non avere pietà per un uomo?... Che cosa ti ha fatto così?... (Lo lascia e si allontana)

Hai continuato a vivere accanto a me!... Hai abbracciato i tuoi figli!... Hai giocato con loro!... Hai fatto l'amore con me!... Hai avuto le mie tenerezze e le mie carezze più dolci!... Come hai potuto?... Fammì capire!... I nostri incontri, le nostre conversazioni, tutto ciò che abbiamo tentato con i nostri figli... che cos'erano per te, se con altri hai potuto essere così cinico?... Come ha potuto essere così meraviglioso quel tuo progetto per i giovani, se dentro, nel tuo intimo, sei così malvagio?... Che cosa è mancato nel mio amore per te, per esserti ridotto così?... Dimmelo!... Dimmelo!... Voglio sapere.

MARCO - (Con molta umiltà e dignità) Sandra, non hai colpa!... Ti assicuro, non ne hai mai avuto!

SANDRA - E allora che cos'è? Fammì capire?

MARCO - Una volta mi hai parlato della mare, giù, al porto!... L'avevi chiamata «l'antica altaena del mare»!... Ricordi il fascino della sua violenza?... la sua capacità di insinuarsi «dolcemente» avevi detto?... da non sapere staccare?... Ricordi? (Piccola pausa) ... La violenza degli uomini ha fatto le stesse cose con me! Te ne ho parlato, poco fa!... So che è difficile da capire, ma...

SANDRA - (Dura) Difficile?... Non è comprensibile!... Non è accettabile!... Un uomo reagisce alla violenza!

MARCO - Hai detto «Cresce, e non te ne accorgi, e non sai staccarti da lei!»... Devi capire! Devi capirlo! A me è accaduta la stessa cosa!

SANDRA - Non capisco. (Definitiva) Non capisco!

MARCO - (Lunga pausa) Dovevo correre questo rischio!... Il nostro rapporto, se deciderai che sarà ancora possibile, ha bisogno di questa lealtà: è per questo che ti ho raccontato delle violenze subite e poi di Donati.

SANDRA - Non voglio lacrime: voglio capire!

MARCO - D'accordo!... Ma ti prego: è molto difficile raccontare le proprie colpe!... Non interrompermi! È vero: sapevo tutto di lui!... Ho fatto quel che ti ho raccontato!... Ne avevo repulsione... ma ho dovuto far-

lo!... In quel tempo, la mia mente, la coscienza, la mia stessa intelligenza erano state annullate, distorte!... Non ero più io!... (In crescendo) La nostra realtà meravigliosa, quella che abbiamo costruito insieme, non esisteva più!... La violenza ha cominciato a distruggermi in questo modo!... Mi ha tolto le nostre cose belle!... Ma il fallimento di Donati e la morte di sua moglie li rifiuto: ne dò la responsabilità ad altri!

SANDRA - Era un tuo amico!

MARCO - (A voce urlata) Ti prego!... (Con altro tono) Non dire nulla, ti prego!... Ascoltami ancora!... Prima di qualunque tua parola... devi sapere del mio progetto!... di quello che tu hai chiamato «meraviglioso» progetto!... Se non mi lasci raccontare questo, non avrai saputo nulla di me!... Perciò ascolta con molta attenzione, perché quei fogli... quei programmi... stavano per diventare un'offesa all'uomo... una follia!...

Si sente suonare il campanello d'ingresso. Sandra e Marco si guardano, quindi Sandra va ad aprire oltre il corridoio. Si percepisce la voce di un uomo che saluta e si presenta.

SANDRA - (d.d.) Buona sera!... Si accomodi, venga. (Entra precedendo un uomo). Marco, l'ispettore Santoro. (Questi ha un cenno di saluto col capo, poi immobilità).

SIPARIO

GIOVANBATTISTA DE ANDREIS, il pittore che ha illustrato L'antica altalena del mare, è ligure, nato a Badalucco nel 1938. Allievo di Emilio Scanavino a Genova, esordisce vincendo a Cervo nel 1956 un premio presieduto da Francesco Menzio e Felice Casorati.

Scenografia, pubblicità, cinema lo distolgono per un certo periodo dalla pittura cui si dedica professionalmente a partire dal 1961.

Nel 1964 dopo un lungo soggiorno a Cap Ferrat, in cui ridisegna i grandi maestri del passato, inizia la sua attività di incisore. Da allora, pittura, disegno e incisione alternano e integrano il suo lavoro. Alcuni premi, numerose personali in Italia e all'estero, una fortunata serie di opere grafiche, lo impongono all'attenzione del pubblico meno distratto.

Nel 1976 la galleria Eros di Milano presenta la sua storia «Faustina l'Inviolata» poi pubblicata da Play Boy. Nel 1981 la galleria Dialoghi Club di Biella presenta 80 disegni erotici.

Nel 1982, per le edizioni La Vite esce il suo volume monografico Il nero e il vento con prefazione di Adriano Spatola. Nel dicembre 1983 il Museo del Sannio di Benevento presenta Le Streghe, ciclo di incisioni e disegni sul tema della magia. □

CRONACHE

ROMA - Da ottobre presso la Palazzina Corsini di Villa Pamphili sarà attiva sonora, un'Audioteca istituita dal Sistema Bibliotecario del Comune di Roma: un vero e proprio Centro di Documentazione orientato principalmente verso le Colonne Sonore e la Radiofonia sperimentale. Una Memoria Sonora che trova nel suo Fondo un'ampia selezione di musiche di scena realizzate per il Teatro di ricerca, opere di nuovo teatro radiofonico e trasmissioni di audioart.

Per l'inaugurazione è prevista un'installazione sonora di Lucio Diana Già nella guerra - Piccoli Teatri di Radio.

ROMA - Continua l'attività del Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale diretto da Federico Doglio e giunto al quindicesimo anno di vita. Accanto ai filmati degli spettacoli realizzati ogni anno — che ormai costituiscono una cineteca unica in Europa —, il Centro mette a disposizione degli studiosi i quindici volumi degli atti, comprendenti le relazioni tenute nei convegni da studiosi di diverse nazioni, di cui riportiamo in ordine cronologico i titoli: Dimensioni drammatiche della liturgia medioevale, Il contributo dei Giullari alla drammaturgia italiana delle origini, L'eredità classica nel Medioevo: il linguaggio comico, La Rinascita della Tragedia nell'Italia dell'Umanesimo, Le Laudi drammatiche ombre delle origini, Rappresentazioni arcaiche della tradizione popolare, Spettacoli conviviali dell'antichità classica delle corti italiane, IV Colloquio della Société Internazionale pour l'Etude du Théâtre Médiéval, Origini del dramma pastorale in Europa, Ceti sociali ed ambienti urbani nel teatro religioso europeo del '300 e del '400, Teatro comico fra Medioevo e Rinascimento: la farsa, Mito e realtà del potere nel teatro: dall'antichità classica al Rinascimento, Diavoli e Mostri in scena dal Medioevo al Rinascimento, Il Carnevale: dalla tradizione arcaica alla traduzione colta del Rinascimento, Quaderni di Donna Olimpia I (Contributi del gruppo di studio del Centro), Nascita della tragedia di poesia nei paesi europei.

ROMA - Il dialogo immaginario che Giovanni Macchia ha scritto fra Molière e la sua unica figlia Medeleine, nata dal matrimonio con Armanda Béjart e morta dimenticata a 58 anni, ha inaugurato una piccola serie di letture teatrali promossa dalla Fondazione Roma-Europa che si sono svolte a Villa Medici. Ne sono stati protagonisti, in costume secentesco Rosa Di Lucia e D. Znyk.

ROMA - Il marchio G&G continuerà a siglare ogni presente e futuro cartellone del Teatro Sistina di Roma anche adesso che la famiglia Giovannini ha ritirato la sua quota di proprietà. «È una decisione — ha detto il regista-autore Pietro Garinei — assolutamente normale, anche se non posso dire che non mi dispiaccia, ma ringrazio la famiglia Giovannini per aver scelto, in linea con il prestigio del teatro un successore come Ferdinando Pinto che rappresenta sicuramente una continuità nella grande famiglia.

Pinto, ex commissario sovrintendente dell'Opera di Roma è attualmente presidente del Teatro Argentina. Il tempio romano del musical protagonista di tanti successi della Roma che-non-c'è-più continuerà ad assicurare al suo pubblico il prestigio di sempre. (da Rugantino a Ciao, Rudy)

ROMA - Pino Quartullo ha scritto i giustizieri del video, di cui curerà la regia e che interpreterà al fianco di Alessandro Gassman e di Sandra Milo, nella parte di se stessa. Lo spettacolo sarà in scena al Teatro Valle nella prossima stagione.

MARATEA - La giuria del premio Maratea 1991, presieduta da Franz De Biase e composta da Gaetano Araneo, Giuseppe Battista, Odoardo Bertani, Ghigo De Chiara, Nicola Fano, Egidio Pani, Antonio Pisani e Renzo Tian, ha assegnato il «premio per il teatro» a Irene Papas.

MILANO - La biblioteca teatrale di Orio Vergani è stata donata dai figli Guido e Leonardo alla Scuola di Teatro diretta da Giorgio Strehler. Circa 300 volumi, molto teatro italiano del primo 900 ma anche storiche edizioni francesi e inglesi che testimoniano la cultura e la curiosità di questo grande scrittore, raccolti in venti cassoni, sono stati così trasferiti nella sede della biblioteca della Scuola, in via degli Angioli.

MILANO - La Galleria Trentadue di via Appiani ha in programma fino al 9 novembre una mostra di 40 disegni, acquarelli e pastelli di Piero Guccione (Scicli, Ragusa, 1935). Si tratta dei bozzetti e scene per la Norma del centenario. Il 31 maggio 1990 la più nota opera belliniana veniva infatti rappresentata, con la regia di Mauro Bolognini, al Teatro Bellini di Catania che celebrava il suo centenario. La messa in scena non raccolse grande favore di stampa, ma restano i bellissimi bozzetti dipinti da Guccione, che, raccolti e pubblicati in un volume edito da Fabbri, sono stati ordinati in una mostra che, dopo essere stata presentata in giugno a Roma alla Galleria Il Gabbiano, verrà, dopo Milano, trasferita alla Galleria La Tavolozza di Palermo.

TORINO - È stata presentata a Torino la seconda edizione di Pepinières, programma europeo ideato e realizzato da Eurocréation con il sostegno della Commissione delle Comunità Europee, dei Ministeri Europei della Cultura e dell'Unesco, finalizzato a favorire lo sviluppo artistico e professionale di giovani creativi. Situate in alcune città europee (tra cui Grenoble, Barcellona, Bologna, Bratislava, Francoforte, Lisbona e Norwich), le Pepinières offrono ai giovani partecipanti i mezzi per realizzare il proprio lavoro di ricerca e creatività. Oltre alle facilitazioni materiali (vitto e alloggio, atelier, attrezzature) offerte dalla città ospitante e a una borsa di studio di Eurocréation, durante e alla fine del soggiorno sono previste azioni promozionali (cataloghi, esposizioni, pubblicazioni) attorno alle opere realizzate.

CATANIA - Teatro delle Narrazioni è il convegno organizzato dal gruppo Iarba sul fenomeno, antico, ma ancora attuale, dei cantastorie. Hanno partecipato anche artisti nordafricani, come il marocchino Bourgrine.

FIRENZE - Più di settemila lettere e cartoline di Eduardo de Filippo, al quale è stata intitolata una piazza a Napoli, sono state donate al Gabinetto Vieusseux.

PALERMO - Il Teatro Teatès presenta la novità di Michele Perriera Qui è quasi giorno, metaforica autobiografia intellettuale in una cultura alla deriva.

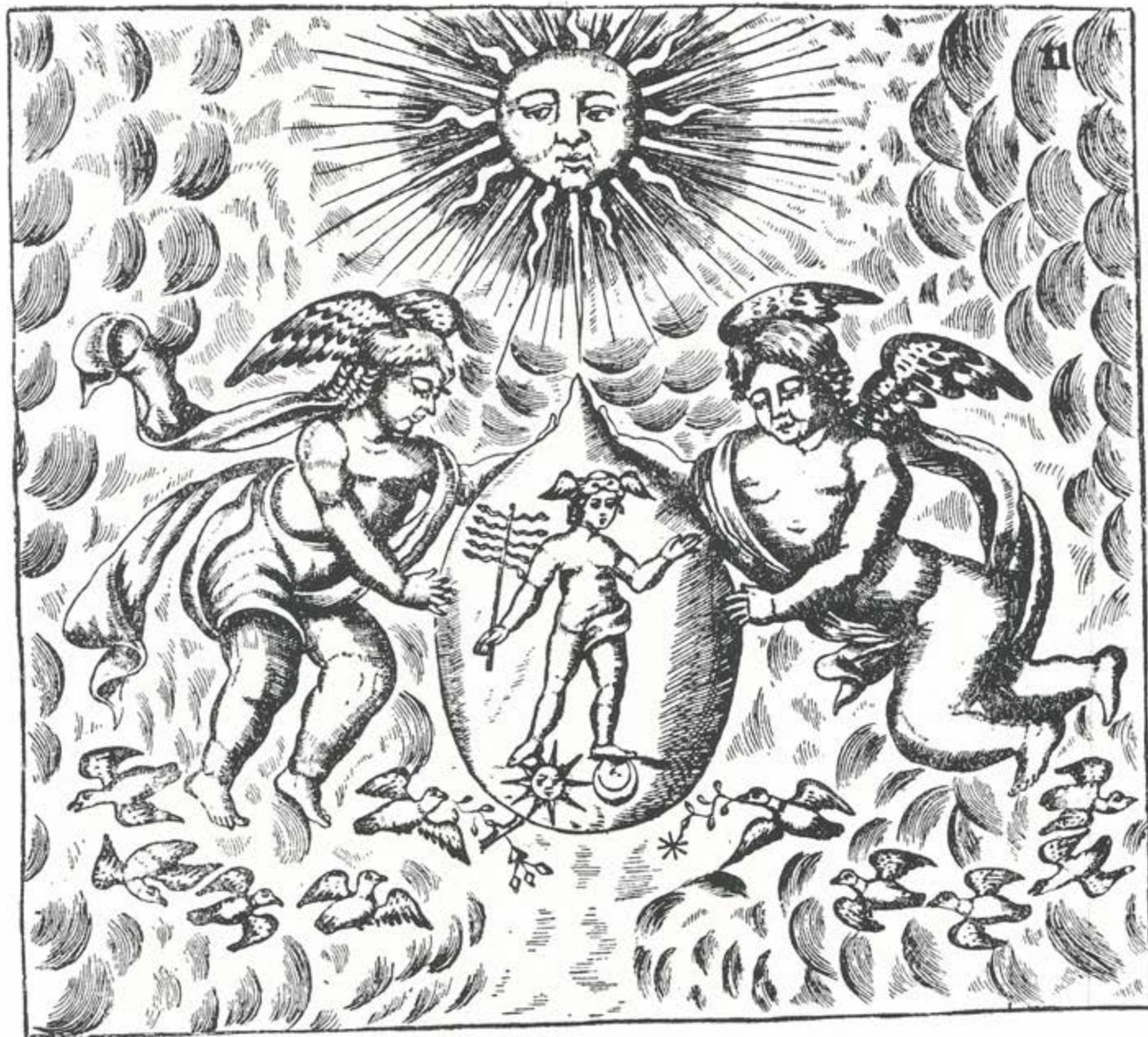
VENEZIA - Uno stimolante dessert è stato servito all'Hotel Gritti dove il Teatro a l'Avogaria ha presentato, nel foyer, una serie di ricette gastronomiche tratte dall'opera di Carlo Goldoni.

VENEZIA - Genio e sregolatezza venne in coppia, genio e burocrazia sono destinati al divorzio: Carmelo Bene e la Biennale non hanno vissuto un amore felice. Ora la segreteria dell'Ente ha denunciato il geniale teatrante per la presunta appropriazione di alcuni disegni di Klossowski del valore di 260 milioni. Nei divorzi, i peggiori rancori riguardano sempre questioni di denaro...

GENOVA - Il regista argentino Osvaldo Dragun ha presentato il suo progetto transcontinentale per le celebrazioni colombiane del 1992: un colossale spettacolo itinerante che coinvolge l'intera America. L'appuntamento è per il 1 luglio del '92 a Quito, Ecuador.

LA FONTE ARDENTE

DUE ATTI PER SIMONE WEIL DI MAURA DEL SERRA



In questo testo, liberamente ispirato alla figura di Simone Weil, molti personaggi, a partire dalla protagonista, portano i loro nomi e cognomi reali, ed agiscono nel loro contesto storico: ciò non toglie che tali personaggi debbano essere intesi, in primo e ultimo luogo, in senso esemplare, cioè poetico e simbolico.

ATTO PRIMO

Ospedale ad Ashford, piccola cittadina del Kent. Mattina. È il 25 agosto 1943.

MEDICO - (*Entrando nello studio*) Buon giorno, cara Jennifer, come va stamattina? / E la nostra paziente, quell'apostola / esausta dell'autodistruzione, ha superato la crisi?

INFERMIERA - No, dottore; alle quattro di questa notte è morta. / Consumata, ma chiara come luce del giorno. / Era strana, selvaggia e docilissima insieme: voleva le cantassi canzoni popolari / di qui; senza più voce lei bisbigliava strofe / di strada e d'officina francese, credo; e, insieme, / strane cabale antiche, latine o greche o indiane. / Sa che la sua finestra dava verso la Francia? / Arrivò e: «Che bel posto per morire!» mi disse.

PERSONAGGI

SIMONE WEIL

SELMA WEIL, *madre di Simone*

ALAIN, *filosofo*

CAMILLE, ALBERTINE, MARCELLE, *amici di Simone*

PIERRE SOGOL, *studioso*

SIMONE DE BEAUVOIR, *studentessa, poi scrittrice*

LEV DAVIDOVIČ TROTSKIJ, *capo rivoluzionario*

GEORGES BATAILLE, JOË BOUSQUET, RENÉ DAUMAL, *scrittori*

MONSIGNOR RONCALLI, *Nunzio Apostolico a Parigi*

SIMONE WEIL, ANDRÉ WEIL, *bambini*

JENNIFER, *infermiera*

UN MEDICO

I OPERAIO

II OPERAIO

III OPERAIO

I OPERAIA

II OPERAIA

Studenti e studentesse, operai ed operaie, prostitute, travestiti, soldati, sacerdoti.

MEDICO - Mi ha parlato una volta del suo «punto in sospeso» / che sembra le impedisse di battezzarsi; ebrea / o cristiana che fosse, certo una separata, / eretica per tutti si sentiva, malata / del più nobile male, l'amore senza oggetto / che porta nella carne materna la sventura / del mondo. Ma a proposito di ebrei, sa che il padre / della nostra paziente misteriosa, è anche lui / medico, il dottor Weil - bisognerà che lo informi.

INFERMIERA - Provvedo io, dottore: manderò un telegramma / al padre ed alla madre, e anche al fratello scienziato / che non vive a Parigi, ma in Pennsylvania, pare. / Vado a cercar notizie, per quanto lo permette / questa guerra, per dare notizie d'altra guerra / in pace combattuta da questa donna, vinta / o perduta, comunque con onore. Buon giorno. (*Esce*)

MEDICO - Un momento! E la tomba? Be', dovremo portarla / al cimitero dei poveri, il Bybrook. / Peccato: croce anonima! Meritava di meglio.

Due mesi dopo, a Parigi. Salotto borghese, con molti libri e qualche estrosità non mondana nell'arredamento. Albertine, Marcelle, Camille (trentacinquenni) e Sogol (cinquantenne) sono seduti in circolo attorno a Selma, vivace donna circa sessantacinquenne, e ad Alain, robusto vecchio settantacinquenne.

ALBERTINE - Se n'è andata, la nostra Simone! Così in silenzio / si è ritirata l'anima dell'anima nostra; / così lontana dalle sue radici / note, è scesa nel fondo di una radice ignota / come il fiore d'inverno. Certo che non mangiava, / stava a tessera, lei — l'unica in Francia / a non volersi arrangiare — e studiava / troppo, sapeva troppo per vivere. Se solo / le fossi stata accanto — sua amica, lo sapete, / da vent'anni — l'avrei convinta io a reagire, / per sé, per noi, per i compagni tutti, / per il nostro paese lacerato, che deve / ridarsi forma e linfa di giustizia civile, / dopo gli anni di piombo ancora aperti. CAMILLE - I suoi anni / già contati, Albertine, erano quelli di Cristo / o poco più: trentaquattro. Da quando / insieme studiavamo alla Normale, e lei, fissa / alla sua stella difficile, mai / estravagava come noi nei lussi / immaginari della giovinezza, ho pensato / presto colma la sua misura d'oro bollente / chiusa in un vaso fragile, non fasciato dal nostro / grasso cuoio d'autoconservazione.

MARCELLE - Ah sì, la sua misura non era mai la nostra; / la sua lunghezza d'onda, un ultrasuono costante; / una presenza-assenza sempre eccessiva, come / quella dei pazzi o, chi lo sa, dei santi. / Ti guardava da dietro quegli occhietti tondi, / scintillante e sdrucita come il Mahatma Gandhi — / e ti sentivi percorsa nel fondo, / messa a nudo nella tua parte eterna. / «Come i matti di Shakespeare» — mi disse infatti un giorno — / «nudi d'ogni menzogna sociale o psicologica: / creature, non persone, non maschere difese / da intelligenza asservita alla forza». / La giudicai romantica, genio e follia, nel suo / spreco di sé, Maddalena o Battista / che spande il suo profumo o la sua voce al deserto, / utopista che scrive sull'acqua della storia.

SOGOL - Romantica, Marcelle? Ma che dici? La vedi / da donna, da formica previdente, rinchiusa / nel tuo lavoro: attendere, serbare, nutrire / la vita elementare, rinforzar la conchiglia / per la perla degli altri e non mai tua, la coscienza. / Spoliazione *cosciente*, privazione, *l'endura* / dei catarì che amava, mistico suicidio / se vuoi, volo nuziale sopra il suo corpo-tomba, / sul nostro corpo sottomesso al male, / è stata la sua morte — la sua morte di vita.

MARCELLE - Non parlavi così quando mi amavi, o credevo / mi amassi, Pierre Sogol: ora lo vedo, / ero nient'altro che una donna-schermo.

SELMA - La mia Simone è morta: lasciatele la pace / che le ha dato il suo corpo, se non il suo destino. / So che le volevate bene tutti, ed un poco / tutti la riflettete, come dentro uno specchio / fedelmente infedele. Ma più di me nessuno / sa della sua sostanza, intima al mondo e aliena / come il nocciolo al frutto: così fin dal mio grembo / è stata, fin dal latte che una febbre mi rese / guasto, e che forse le rese febbrile / anche il legame semplice fra l'anima ed il corpo, / fra il suo corpo di bimba delicata ed un cuore / di principe o di cavaliere ardito, forgiato / su quello del fratello che lei tanto ammirava, / sul suo esempio vivente — vivace, ah sì, brillante / talento matematico fin dalla prima infanzia, / sportivo, confidente nei suoi doni e nel mondo / pronto ad accoglierli, il mio André: a tre anni, / forse non lo sapete, imparò tutto da solo / a leggere guardando le insegne dei negozi, / a sette apprese l'algebra, poi il violino ed il greco, / ad otto recitava Rostand con la sorella / di appena cinque — ancora mi sembra di vederli...

Si illumina un lato della scena finora buio, ed appaiono André e Simone bambini. Simone è in piedi su un tavolo, in atto di recitare con enfasi dal Cyrano di Bergerac (si ode l'ultima frase: «O mia Rossana, addio, sto per morire! / Sarà stasera, credo, mia adorata!»); poi scende dal tavolo e chiede ad André

SIMONE - Senti, André, prepariamo il *Britannicus* di Racine / per Natale? Sarà una gran sorpresa per mamma / e per papà. Ho già letto tante storie di Greci / e di Romani: belle! ma mi fanno paura / i Romani, con tutto quel mangiare i paesi / degli altri, tutto... tutto quell'impero! Ci sono / per davvero i Romani?

ANDRÉ - Signorina folletto curioso, sì, ci sono / per davvero; son forti ma non ingiusti: guarda, / io sono Caio Gracco, tribuno della plebe, / tu sei Cornelia. Andiamo.

SIMONE - No, io sono Madame Lucienne, quella che ha ucciso / il marito: l'ho letto sul giornale: l'ha messo / tutto a pezzetti dentro una valigia e mandato / ai poveri bambini indocinesi affamati. Io non posso mangiare finché loro hanno fame — magari hanno anche

freddo. Ecco, via questi calzini! (*Se li toglie*)

ANDRÉ - (*condiscendente*) Ma no, fa caldo in Indocina! Andiamo. (*Escono*)

SELMA - Ah sì, straordinaria la mia Simone — cresceva senza smorfiette e vezzi, dritta, proprio «il mio figlio / numero due», come amava chiamarsi; / eppure, nell'igiene del corpo e della mente / che volevo per lei, notavo sempre un eccesso, / ecco, d'anima nuda, un inciampar nelle cose / o in se stessa, una guerra contro la sua «carcasa» — / così, bambina, chiamava il suo corpo / che tremava nel freddo della stanza da bagno —; / un albatros, sembrava: quello di Baudelaire, / a cui le ali impediscono di camminare insieme / agli uccelli domestici — e ha voluto legarle / quelle ali, per avere il loro passo che ignora / ogni volo diverso da quello sul cortile / e sul nido tribale — non è vero, Maestro? (*Volgendosi ad Alain*) Lei che ha formato Simone nel pensiero / coi suoi corsi al liceo, tanto animati e ammirati, / ricordo: un vero Socrate dell'epoca nostra, / così confusa e povera di vita!

ALAIN - (*Pensoso*) Non tanto povera, Madame Weil, quanto ci appare, / se ha potuto produrre e alimentare il pensiero / e la vita apostolica di Simone, dove idea / era chiara visione del reale, era cibo / e lavoro presente nel presente, il lavoro / di chi scaccia dal tempio antichi e nuovi mercanti / di sogni. Quanto a me, fui forse un Socrate spurio / o rusticano, non importa: *mea / non interest, non decet iudicare...* / La mia divisa è stata ed è: pensare a me stesso / sempre il meno possibile, per pensare ogni cosa.

ALBERTINE - (*Ironica*) Ma come, lei è un filosofo a cui non interessa / giudicare se stesso? Mi sembra che l'antica regola / d'oro scritta sopra il tempio di Delfi / fosse «conosciti» ... E non era Lei / che ai suoi allievi ferventi additava la saggezza / come una «polizia spirituale efficiente»?

MARCELLE - (*Polemica*) Un radicale-anarchico nella scorza, compagni, / ma un piccolo borghese nella polpa: guardate / come ha ben messo in pratica la sua stoica morale / individualista: ha la sua bella villetta / nel verde periferico, ha sposato la devota / governante...

CAMILLE - (*Polemico-ironico*) E i suoi scritti, i suoi aforismi? / Tutti ben collocati da Gallimard! Un Socrate / col suo *pastis* serale al posto della cicuta! ... / Non ha capito nulla della Francia operaia / del nostro tempo: e Simone ha ben poco / a che fare con lui: lei, in fabbrica, c'è andata. (*L'ultima frase è scandita con tono accusatorio*)

SOGOL - Nella vostra rozzezza siete voi a non capire / un pensiero che merita rispetto, seppure / così annegato nel particolare, nel gusto / ben francese del metodo, dell'immortalità / giornalistica... Prego, maestro Alain, risponda / non a loro, ma a me; e neppure a me, ma alla madre / di Simone, che sorride e scuote triste la testa / alle nostre diatribe.

ALAIN - (*Lentamente*) C'è del vero nel vostro / agguerrito scontento nei miei confronti, come / è vero l'astio impaziente dei nuovi / soldati verso il loro manuale di lotta, / che ingombra zaino e memoria, e fa storia / dei loro sogni. Ma ora tutto questo non conta: / Simone è morta: lei, non io né voi, ma lei sola / portava nella carne quel principio che lega / gli esseri umani al mondo e l'Occidente all'Oriente, / quella consustanzialità che io chiamavo *il pensiero / come lavoro*, azione vigile d'occhi e mani / e coscienza gemella di quel pensiero, sgombra / d'idoli e di fantasmi, capace di sposare / pazienza contadina a volontà d'operaio / e di scienziato. Nessun altro ho visto / posarsi alla mia ombra e farmi sentir grato / di divenire in breve io l'ombra della sua chioma / spessa e viva, annidata su un fusto delicato, / trasparente di linfe. Quando giunse al liceo / e si iscrisse al mio corso insieme a te, ti ricordi, / Albertine...

Albertine annuisce vivamente, mentre sul lato opposto della scena si illumina l'aula con banchi di un antico edificio col soffitto a travi e un arco ribassato soprastante la cattedra; mentre Alain parla, la classe si riempie di allievi che conversano e siedono ai loro posti.

ALAIN - ... era appena stata aperta / alle ragazze la frequenza, e lei, / piedi nudi nei sandali, mantello e basco storto, / arrivava dicendo:

SIMONE - (*Sedicenne, con voce squillante d'ironico trionfo*) Ragazzi, lo sapete? / Il sorvegliante vuole dividerci la classe / in due gironi a seconda del sesso! / Ecco qua due cartelli per aiutarlo: «Lato / uomini» e «Lato donne»: sistemiamoli, presto!

Rumorosamente, ridendo, i compagni aiutano Simone, attaccando i cartelli rispettivamente sopra il primo banco del lato destro e del lato sinistro dell'aula. Mentre lo fanno, Camille le dice:

CAMILLE - Brava Simone! Ma il professor Alain che ne pensa? / Ah, senti, ma è vero che hai incontrato il preside / al Luxembourg e che ti ha fatto la ramanzina / per il tuo «inconcepibile vestiario» e l'«ancora / più inconcepibile comportamento / maschile, anarchico,

insubordinato, / che rovina una classe già difficile»: è vero?

SIMONE - (*Fiera*) Sì, Camille; mi ha fatto questo onore non lieve / e finora insperato, di elevarmi a nemica / dell'ordine: lo sai come mi chiamano lui / e i sorveglianti?: *monstrum horrendum!*

CAMILLE - (*Ammirato*) Nientemeno!

SIMONE - E forse mi sospenderà per altri otto giorni / come già il mese scorso, quando vedrà i cartelli!

CAMILLE - (*C.s.*) Altro che *monstrum*, sembri proprio Giovanna d'Arco / e noi i tuoi capitani: vero ragazzi?

TUTTI - Viva / la pulzella Simone!!!

ALBERTINE - Simone, quei versi che hai scritto / per la «San Carlomagno», la nostra lega...?

SIMONE - Ancora / non sono terminati, ma son vostri e di tutti / prima che miei, come il bambino in grembo / appartiene già al mondo. Ecco, prendeteli voi!

Estrae dei fogli dalla tasca del vestito e li porge.

PRIMO STUDENTE - No, leggici tu qualcosa!

SECONDO STUDENTE - Almeno l'inizio! /

TERZO STUDENTE - O magari il finale!

SIMONE - Va bene, avete vinto. /

I compagni le si dispongono intorno; Simone recita:

SIMONE - «Sento canti, richiami, grida e risate; chi / sono questi ragazzi che paion tanto gai? / Quando per noi il destino si fa più fosco, quale / è la luce che vedo brillar loro negli occhi? / Fanciulli ancora alcuni, altri già quasi adulti, / ma ugualmente felice la luce sulle fronti: che paradisi vedono, già spenti a nominarli? / Che sognano, nel torbido in cui siamo?

(*Pausa*)

Adesso il giovane non può più in guerra / saziare il suo bisogno d'agire e di lottare; combattono, i soldati d'oggi — lotta severa! — senza spada, nel fango, senza poter colpire. / Ma se non può sognare di rifar quel cammino, / d'imitar quei soldati, non si affligga! Piuttosto / ascolti in sé una voce più potente del dubbio / che lo chiama ad altre lotte.

(*Pausa*)

Quel che dobbiamo vincere, per parte nostra, è il mondo; / stringendo l'universo con la mano dei forti, / stabilire la pace feconda ed il diritto, / e dovunque stampare la nostra impronta fonda / sulle cose e sul destino. / Su, giovani, partite, nella vostra età ardente, / forti e virili, a lotte così belle partite; / con due grandi virtù, Pazienza e Coraggio, ogni cosa vincete, anche gli stessi sepolcri. / Non Carlo Magno — invocate piuttosto / la santa il cui gran cuore vinse in forza la morte; / lei, quale l'invocava l'impaurito francese / quando senza minaccia e senza pianto la vide / vegliare la città dormiente!»

Tutti applaudono, anche Alain che è entrato, non visto, circa a metà della declamazione; poi va verso la cattedra ed esclama

ALAIN - Brava Simone! Sei molto eroica e corneilliana / nei tuoi versi. Però non scambiar l'esaltazione / sempre e comunque per grandezza: cerca / l'aureo entusiasmo che non uccide, e scioglie / con la fede la cieca necessità, l'Ananke / che lega il mondo, eppure lo equilibra. / Senza radici l'albero non dà frutti, ragazzi, / ricordate. In voi stessi dovete stare in piedi: / né in ginocchio né in volo. E quei cartelli di sfida, / se li toglie e nel vostro profondo / li riponete, saranno bandiera / non effimera contro l'ipocrisia. Ma adesso / attenti, ho qui corretti e vi rendo i vostri saggi / mensili a tema libero.

UNO STUDENTE - Scommetto che quello / migliore, come al solito, è di Simone.

CAMILLE - Invidioso! /

ALAIN - Dominate le vostre passioncelle, ragazzi. / Molti sono discreti, quello di Henri sul dubbio, / quello di Paul sulle classi sociali, / e quello di Albertine sulla famiglia e l'amore / libero — ed anche il tuo, Camille, sul fanatismo.

(*Pausa*)

Simone ha scritto forse il suo ritratto più ardito / di «marziana» fra piccoli terrestri, con questo / saggio su «Il bello e il bene».

(*Rivolgendosi a Simone*) Vuoi dirne qualche passo / ai tuoi compagni?

Simone prende il suo scritto e avanza verso il proscenio; la scena si abbuia, isolandola in un fascio di luce.

SIMONE - (*Un po' restia, con pudore*) Ho parlato del gesto / di Alessandro, che, in marcia nel deserto / coi suoi uomini, ha sete come loro; un fedele / gli porta da lontano dell'acqua dentro un elmo / e gliela porge: tutti lo guardano, aspettando / che, secondo la legge di questo mondo, il duce / beva, pago, e li lasci / ad abissale distanza / a immaginare ogni sorso. Alessandro, / finché il suo io, come i soldati, pensa / che è giusto per lui bere, sogna di farlo, prende / l'elmo infinite volte, l'alza alla bocca; quando / infine da se stesso si libera, e si vede / uomo fra uomini soltanto, sveglia / e con l'anima nuda, senza miraggi, afferra / l'elmo e rovescia l'acqua nella sab-

bia: quell'acqua, / fatta pura dal puro sacrificio, / ora non lo separa più dalla sofferenza / dei suoi, che sente esistere come se stesso. E ognuno / sente con lui che quella, imprevedibile, assurda, / libera senza scelta, era la retta azione.

Buio. Una luce illumina di nuovo, sul proscenio, la figura di Alain vecchio

ALAIN - «Era la retta azione»... Sì, ne avemmo la prova / molteplice, continua, Simone, dalle tue scelte / radicate nel bene come il cuore nel petto: / ma fosti amara a chi, in quel tempo e dopo, / conobbe solo la gradevolezza o la pena / artificiale del suo spazio chiuso, / la diletta prigione della sua ruota oliata / sopra la strada senza sforzo o svolta, / pago del luogo comune, del tempo, / della bocca e dell'anima comune, assetata / di passioni fittizie nella sua debolezza / prona ai sogni convulsi della forza, / pronta a giacere o a marciare in cadenza, / ma non a camminare misurando la terra, / l'aria e la direzione col proprio passo intero. /

Pausa. Si illumina gradualmente la scena precedente con il salotto.

Ne ricordo parecchi, genitori scontenti, / parenti sconcertati, autorità diffidenti / verso la «nazionalità spirituale sospetta» / di Simone, che a ogni sciopero nei quartieri operai / volava via di casa verso i manifestanti, / per ore discuteva da sorella con loro, / fiera di condividere striscioni, tuta e grida. /

SELMA - Ah, ma fin da bambina, mi ricordo, in vacanza / sulle Alpi, in Belgio o in Svizzera, i suoi amici eran sempre / la cuoca, il giardiniere, i camerieri d'albergo, / gli umili del paese, che con naturalezza / la trattavano come una di loro: / si vergognava di non esser nata / povera, grigia, intrisa d'obbedienza... /

MARCELLE - Ma lei che amava tanto i suoi libri, davvero / credeva di affrancare gli operai, gli emigrati, / i ferrovieri in lotta per i loro diritti, / leggendo loro Stendhal e Cartesio, / o Platone sciacquato nel Marx del *Capitale*? / Io che ho fatto il cammino inverso al suo, da operaia / ad insegnante, so bene che vale / soltanto la cultura popolare, soltanto / l'«intelligenza impastata di terra», / come dice il filosofo qui presente, il maestro / di democratica aristocrazia. / Oh, sincero lo slancio di Simone, da ammirarsi: / ma, in fondo, ancora il vecchio riformismo borghese / nato dal senso di colpa. SOGOL - (Con tono di rimprovero) Marcelle, / davvero non ti credevi capace / di tanta gelosia retrospettiva, che certo / non ti fa onore. Impastata di terra! / Simone non ebbe mai bisogno d'essere questo: / gli altri erano civette che scrutavano il buio, / ma lei — lei era un'aquila che fissava il suo sole. /

ALBERTINE - Fissava il sole, sì, ma poi portava fuscilli, / rami interi a ogni nido che si vedesse intorno, / senza curarsi mai del suo. E non sempre / le erano grati i nidiacei, e ancor meno / i proprietari degli alberi! *Outsider*, ecco cos'era, una geniale *outsider* innamorata dell'ordine.

CAMILLE - (Con foga) Voi / falsate il suo pensiero, la sua figura, tutto! / Che riformismo borghese, che *outsider*! / *Mentre Camille parla, la scena si oscura ed egli avanza verso il proscenio.*

Io ero con lei, non voi, quando ebbe quello scontro / con Simone de Beauvoir, la romanziera; allora / come lei preparava alla Sorbona i suoi esami / abilitanti per l'insegnamento / della filosofia, nel Ventisei-Ventisette. / Le lanciava, ricordo, fitte occhiate curiose / e affascinate, come il bevitore / di vino al gran liquore esotico in vetrina, ma fuori / commercio, quando la vedeva in corsa / traversare il cortile coi compagni, le tasche / piene di volantini, di appelli e di giornali / progressisti. Alla fine mi bloccò, a bruciapelo / mi chiese: *Buio: un fascio di luce illumina, da un lato della scena, Simone de Beauvoir, ventenne curata, coi libri sotto il braccio, ostentatamente disinvolta.*

SIMONE DE BEAUVOIR - Scusa, puoi dirmi in quale biblioteca / studia la Weil? Siete amici, mi han detto. / Vorrei parlarle, ma pare abbia tempo / solo per chi non le somiglia affatto. /

CAMILLE - (Divertito) Oh, Simone a quest'ora la troverai senz'altro / vicino al ponte d'Austerlitz, sul Lungosenna; sai, / dove le chiatte stanno scaricando / quei grossi blocchi di pietra squadrata. /

SIMONE DE BEAUVOIR - Davvero? Interessante. E... studia al caffè vicino? /

CAMILLE - (C.s.) Ma no, studia in ginocchio su quei blocchi di pietra. /

SIMONE DE BEAUVOIR - Grazie.

(Fra sé, avviandosi)

È un'eccentrica. Del resto, tutti / quegli allievi di Alain sono anti-conformisti, / antimilitaristi, pauperisti... Ah, la vedo.

Buio. Musica d'epoca. La scena si illumina di nuovo gradualmente su Simone, inginocchiata sopra un blocco di pietra vicino al fiume, china e assorta su un libro aperto. Entra Simone



ne de Beauvoir, e le gira intorno per qualche tempo, sbirciando il libro e cercando invano di farsi notare; infine, non riuscendovi, le si siede di fronte e dice:

SIMONE DE BEAUVOIR - Scusa se ti disturbo, Simone — posso chiamarti / così, nevero? Sai, è il mio stesso nome, / e siamo coetanee, condiscipole quasi — / dispensiamoci dalle cerimonie di rito! / Camille mi ha detto che ti avrei trovata / qui — certo il posto è suggestivo, molto / più di una polverosa biblioteca. Ma vedo / che studi geometria. Te ne interessi da molto? /

SIMONE - Direi piuttosto che è la geometria / a interessarsi a me... Ma tu chi sei? / Mi par di averti visto alla Sorbona, / forse al corso di logica, o di psicologia... /

SIMONE DE BEAUVOIR - Sono Simone de Beauvoir; so che vieni / ben poco ai corsi, ma ho diversi amici / che ti stimano quasi più di Alain, per la forza / della tua intelligenza / e del tuo cuore, che sembra / capace di pulsare con l'intero universo, / attraverso la terra e i continenti. Mi han detto / che alla notizia della carestia / in Cina, un mese fa, tu sei scoppiata in singhiozzi... / Ti ammiro molto per questa empatia / che a me, educata nel culto borghese / del focolare chiuso, dell'anima sbarrata, / segregata in divieti e valori impiegatizi, / non riesce sentire.

SIMONE - Cosa te lo impedisce? / Vuoi essere di quelle che si sono liberate / da lunga schiavitù per diventare infelici? /

SIMONE DE BEAUVOIR - (Risentita) Io infelice? A me pare che tu creda un po' troppo / nella vita interiore, nell'élite indefessa / di quelle anime belle che ci aleggiano intorno / discettando da pulpiti, da cattedre e riviste / sull'anima e sul corpo, sui vantaggi e svantaggi / reciproci, stendendo relazioni imperiose / su «personalità e persona / umana», o magari / su ascesi e notti oscure da traversare, in-



somma / sulle menzogne del meraviglioso interiore... / Ne ho abbastanza di queste dolose confusioni / fra il dover essere e l'essere vero, / libero, inquieto, esposto ad ogni rischio, / fiero della sua forza di sfida!

SIMONE - Di una forza / che è caos, entropia, somma di debolezze, / ninfomania dell'io? Non conosci la fiaba / di Maria d'oro e Maria di catrame? /

SIMONE DE BEAUVOIR - (*Ironica*) Da quando ho vita cosciente mi sforzo / di uscire dalle fiabe e costruirmi un destino / autentico, scolpito nella carne del mondo / e del pensiero; per anni quei miti, / poi la letteratura, sono stati un calmante, / un surrogato della mia esperienza. Ma insomma, / cosa diceva questa tua Maria d'importante? /

SIMONE - La matrigna la caccia di casa, nel profondo / del bosco, e lei trova un castello chiuso / da due porte, una d'oro e una di nero catrame; / una voce le chiede di scegliere da quale / vuole passare, e lei dice: «Per me certamente / va bene quella di catrame»; passa, / ed una pioggia d'oro la ricopre. Al vederla / tornare da regina, la matrigna spedisce / anche sua figlia nel bosco, e alla voce / che risuona di nuovo davanti alle due porte / la sorellastra non ha dubbi, sceglie / quella d'oro, e si trova sommersa dal catrame. /

SIMONE DE BEAUVOIR - Che pretenziosa parabola! Puzza / di catechismo stantio, monitorio, / del tipo «gli ultimi saranno i primi»... / Non sarai mica una bigotta, sotto / quell'apparenza di gran pellegrina / dell'assoluto? Sono duemila / anni quasi, che il nostro sesso è condannato da queste / cristiane mistiche del sacrificio / a una passività brutale, ad una ignoranza / di sé delittuosa!

SIMONE - Non è facile, è vero, / essere nata donna, avere corpo di luna / e amare il sole. Lo so. Ma so anche / che il desiderio del bene è già il bene, / che si diventa quello che si ama: e mi sembra / che coi falsi valori tu getti via la stessa radice del valore, l'invisibile patto / fra lo spirito e il mondo, fra il corpo e le sue membra, / fra verità e bellezza.

SIMONE DE BEAUVOIR - Ma dove e come vivi? / Sei davvero «im-mangiabile», me l'avevano detto. / Il nostro tempo ha solo la bellezza / convulsa, dissacrante e rapace dell'azzardo, / da opporre alla sterilità del nulla. Io voglio / tutta la vita e il sogno della vita, mi voglio / costruire e bruciare, mi sento unica, e voglio / spezzarmi fino a che non sarò intera! /

SIMONE - Vedo che preferisci alla salute / le più costose e più tossiche cure; / vedo che hai fatto tuo l'ultimo credo / parigino, quello surrealista, che abbassa / la realtà alla fantasticherie, senza affatto / cambiarla. L'unica rivoluzione / necessaria sul piano del sociale, nel nostro / tempo che tanto inseguì e sembrò amare e che tanto / ti spaventa, sì, l'unica avventura / è la rivoluzione che darà pane a tutti / gli oppressi.

SIMONE DE BEAUVOIR - Pane a tutti? Ma il problema è piuttosto / di dare un senso alla loro esistenza! /

SIMONE - (*Con lentezza severa*) Si vede che non hai mai avuto fame. /

CAMILLE - (*Avanzando fra le due*) Propongo di archiviare la disputa, ragazze. / C'è Maurice Chevalier con le sue nuove canzoni / a teatro stasera, e c'è Cocteau — oppure, andiamo / a fare un giro in barca al Bois; cosa ne dite? /

Simone e Simone de Beauvoir si avviano risolte, senza salutarsi, uscendo da direzioni opposte. Camille resta solo al centro della scena.

È inutile: due lingue, due destini / contrapposti sotto lo stesso nome, / la lettera e lo spirito dell'impegno; ciascuna / Simone avrà il suo regno dentro la nostra storia, / i suoi fedeli e i suoi nemici. Io ero, / credevo, ammiratore di entrambe: ma ora sono / memoria e testimone della mia stessa scelta.

BUIO

Gli stessi personaggi della prima scena, riuniti nel salotto. Albertine va verso Camille e gli prende le mani commossa.

ALBERTINE - Fosti buon testimone, Camille, e buon sodale / in quella scelta, che allora ignoravi / o solo presentivi, come me, come noi, / quanto sarebbe stata radicale e cruenta, / eppure quanto naturale, come / è naturale per il chicco dare / glutine e polpa alla spiga / futura, o come è naturale per la madre in strettezza / dar tutto il pane ai figli...

MARCELLE - Sembra proprio, Albertine, / che tu abbia ereditato da Simone quel sublime / che acceca il bello e il dolce della vita, quel meglio / un po' feroce e nemico del bene, / diciamo pure oltranzista, che forse / copre con l'autosacrificio oscure / lacerazioni e impotenze non tanto sublimi... E a ben guardare non aveva poi torto

/ la De Beauvoir, Camille: forse non si è impegnata, / lei, nel suo tempo, e ben concretamente / contro oppressioni di sesso e di classe? / E non da sola, ma con un compagno / illustre, Jean-Paul Sartre; sono ormai insieme / da tanti anni, è ben noto, e malgrado gli alti e bassi / sono una coppia aperta, magnifica, esemplare. /

SOGOL - Non mi sembrano proprio da invidiare. Marcelle. / Quella complicità nella licenza non puoi / chiamarla amore, se non per puntiglio. /

MARCELLE - (*Amara*) Qual è l'amore, allora? Quello nostro, / quello tuo, misurato elisir prezioso, minato dai tuoi scrupoli comodi di marito, / di padre di famiglia, di severo studioso / che — è storia vecchia — dava alla ragazza operaia / in crisi qualche briciola del suo carisma? Vecchia, / sì, come la menzogna, questa storia.

SOGOL - (*Irritato*) Ora basta! / Non è il luogo né l'ora! Madame Weil, ci perdoni / se prendiamo un congedo precipitoso. Vieni! / Afferra per un braccio Marcelle, e fa per trascinarla via.

SELMA - (*Con dolore pacato, li ferma*) Sì, adesso basta, ve ne prego, amici / e amiche, figli e figlie vorrei dire, se troppo / il vostro mal di vivere / o il tempo che consuma / fuochi di devozione anche più alti dei vostri / ormai non vi staccasse da Simone, dal suo porto / senza ormeggi, profondo più del mare. /

Qui vi avevo chiamati per offrire ad ognuno / di voi qualcosa di lei, dei suoi scritti / inediti ed ancora sconosciuti / che mi affidò a Marsiglia e che mi spedì da Londra / quando era già allo stremo delle forze e a nessuno, / neppure a me, lo lasciava capire. /

Ecco, Albertine...
(*Le tende un fascicolo chiuso da nastri*)
... ed ecco a te, Camille; /

(*Ne tende un altro*)
e anche a voi due, che possano giovarvi; ora andate. /

(*Tende due fascicoli a Sogol e a Marcelle, che li prendono ed escono in silenzio*)
E questo, caro amico e caro nostro Maestro, / è per Lei: più che a tutti Le spetta di diritto: / è il diario di Simone, dal Novecentotrenta in poi, fino alla fine, alla sua fine di ieri / che per me è sempre oggi, fine e inizio. Lo prenda. /

Alain prende con rispetto il diario; mentre Camille a Albertine, vicini, sfogliano gli scritti loro destinati e si scambiano commenti a bassa voce, lo sfoglia lentamente, avanzando verso il proscenio. Una luce lo isola dagli altri, che restano in penombra.

ALAIN - Sì, troppo tardi, forse, ma lo prendo, / reliquia e pegno di una conoscenza / per immersione che io non conobbi / o che non mi conobbe, non mi accolse. / Io pianeta e lei stella, senza dubbio, ma stella cometa, / incarnazione da lontano ammirata, / da vicino temuta, / di quella padronanza / unica dei destini del dolore / che è ricchezza degli ultimi e attira il sacro, come / la calamita attira il ferro. E proprio / al centro della nostra età del ferro / lei se ne scese, in fabbrica, a cercare il rapporto / fra il pensiero ed il mondo nella fatica brutta, / nella materia che umilia ed inchioda. /

Fu otto anni fa, nel Trentacinque: tutti / noi ce ne rammentiamo, noi qui presenti, noi / che mai l'avremmo fatto, e che ora soltanto entriamo / con queste pagine in quella sua pagina / di obbedienza a una lotta duramente esemplare.

BUIO

Reparto di officina automobilistica. Striscione con scritta «Sciopero». Simone, in tuta, è davanti a un gruppo di operai ed operaie (queste ultime in bluse e gonna) fra le quali si riconosce Marcelle. Diffuso brusio: poi Simone fa un passo verso di loro, a braccia tese, ed esclama

SIMONE - Compagni miei e compagne, è maturato il momento / che tanto avete atteso fra le vostre catene / di montaggio avviliti, e che io ho atteso con voi / da quando sono stata assunta in questa officina / sei mesi fa: questo è il mio terzo posto / di lavoro, il migliore finora — intendo, quello / in cui la doppia subordinazione ai capi ed alle macchine, di cui tutti soffriamo, / non schiaccia, ma arroventa quasi inspiegabilmente / la solidarietà: come una polvere d'oro / che si levi dall'urto fra due blocchi di piombo... / Ma torniamo allo sciopero che siamo riusciti / infine a organizzare, dopo tanti contrasti / con i custodi dell'ortodossia sindacale, / e con noi stessi, con la tentazione / di rinchiuderci nella nostra rabbia / impotente che mangia la sostanza vitale e la coscienza / analitica, lucida, della situazione.

PRIMO OPERAIO - La coscienza analitica? Io non capisco un tubo / di quel che dici, ragazza. So solo / che odio tutti quei porci che ci sfruttano a fondo, / il direttore, gli amministratori, i capocchia / del reparto, fino agli operatori che fanno / da mezzani fra loro e noi,

MARIO LUZI LEGGE *LA FONTE ARDENTE*

UNA AGIOGRAFIA APPASSIONATA SULLE ORME DI SIMONE WEIL

MARIO LUZI

Di Maura Del Serra, poetessa e studiosa, si sa, in quel circoscritto campo di Agramante che sono le nostre lettere, quel tanto che basta a distinguerla per rigore e per assolutezza di postulati. Proprio l'altezza della sua posta e la tensione interna conveniente a raggiungerla e a tentare l'ascesa intellettuale e spirituale tengono in una sorta di soggezione il suo lettore. L'intellettuale accompagna fino a un certo punto il suo movimento, fino a quando cioè non trasale intuitivamente e appassionatamente a tutt'altro regime che resta però ineccepibilmente intellettuale. Mi pare quasi inevitabile che l'incontro con Simone Weil dovesse accadere. Nell'itinerario di Maura Del Serra la pietra miliare di Simone era ben ferma e visibile, attendeva: come era stato per altre donne d'eccezione forse anche per lei doveva rivelarsi decisiva. Non sarà sorpreso allora il lettore de *La fonte ardente* di trovarmi una pienezza di adesione che, pure nella compostezza del testo, avvicina l'opera a certe classiche agiografie. In sostanza è un tribolato e tragico appressamento a una sempre meno controversa santità che Maura voleva riconoscere e celebrare. Esso passa per esperienze capitali; tutte le stazioni del nostro angoscioso ed esaltante agonismo tra speranza e rimorso sono toccate: il secolo è un grembo di morte e di sofferenza trapassato dal duro anelito di vita e di verità di una *martyr*. Testimoni e volti di questa *passione* sono uomini e donne talora di grande nome, di lampeggiante *éclat*. Da Simone De Beauvoir ad Alain, a Daumal, a Trotskij, a Bataille, a Boussquet: molti bruciano nel fuoco di cui la Weil è la fiamma viva sia nel contrasto sia nella comprensione totale. Attraverso queste prove si matura la sua estrema umiltà di dedizione. Drammaturgia singolare, questa; la immagino tradotta nelle sobrie ed efficaci tarsie di Rossellini didascalico, efficacissimo, come ricorderete. Infatti è una sostanziale e chiara lezione che ci viene fervorosamente proiettata, fitta di *flashbacks*, ripresa dalla disputa dei sopravvissuti che si ostinano nel laborioso tormento di una sua definizione postuma.

Nel secondo atto Simone emerge dalle ambiguità della reminiscenza all'inferno presente. Ma non muta l'alta ed equilibrata chiaroveggenza del verso che assimila nella sua spaziosa campitura, appunto un po' *au dessus*, ogni disparità. Il verso, o meglio la stesura ritmica ampia e sapiente sostiene la materia; nello stesso tempo la sovrasta: il suo senno è più alto delle oscurità del momento e delle incognite della ricerca.

Neppure il diverbio in atto — vera *acies* scenica — di Simone con l'altra Simone (De Beauvoir) o con Marcelle, l'operaia fraterna, o anche fino a un certo punto con Trotskij, scalfisce davvero questa sovrastante pronuncia.

Sulla morfologia e sullo sviluppo del testo che si presenta teatrale, e non per sfizio, si potrebbero fare molte annotazioni; sarebbe interessante ascoltarle da un vero uomo di teatro.

Per noi, uomini dell'ascolto, il teatro di questo testo è nel suo evento; nel suo stesso proporsi asseverando, nel suo lucido proporsi contrastato e rilanciato dai suoi opposti. Ed è nella convinzione dell'argomentare e del dire di Maura. Non possiamo, questa volta, non fondere la persona dell'autore nella tempra dell'opera. □



Scheda d'autore

Maura Del Serra insegna Letteratura italiana nella facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Firenze. Poetessa insignita di importanti riconoscimenti nazionali («Traiano» 1984, «Ceppo-Proposte» 1985, «David» e «Ceva» 1986, «Dessi» 1987, «A. Gatto» 1988) per quattro raccolte: *L'arco*, *La gloria oscura*, *Concordanze*, *Meridiana* (Firenze, Giuntina, 1978, 1983, 1985, 1987) e per poesie comparse in riviste italiane e straniere. Ha pubblicato numerosi volumi di critica letteraria — *L'immagine aperta - Poetica e stilistica dei «Canti Orfici»*, Firenze, *La Nuova Italia*, 1973; *Dino Campana*, ivi, 1974; *Clemente Rebora: lo specchio e il fuoco*, Milano, *Vita e Pensiero*, 1976; *Pascoli*, Firenze, *La Nuova Italia*, 1976; *Ungaretti*, ivi, 1977; *L'uomo comune: claudellismo e passione ascetica in Jahier*, Bologna, *Patron*, 1985 (Premio «Tagliacozzo» 1986) — e un ampio ventaglio di saggi su *la Maddalena*, *Nietzsche e i pitagorici*, *Jacopone*, *Vico*, *Foscolo*, *Collodi*, *Evola*, *Panzini*, *Boine*, *Onofri* e *Solovëv*, *Montale* e *Borges*, *Betocchi*, *Landolfi*, *Pasolini* ecc., in riviste e volumi collettivi.

Dell'intensa e plurivoca attività di traduttrice si ricordano, da *Else Lasker-Schüler* Ballate ebraiche e altre poesie, Firenze, Giuntina, 1985, da *Shakespeare* Molto rumore per nulla in Tutto il teatro, Roma, Newton Compton, 1990, da *Proust* *Al'ombra delle fanciulle in fiore*, ivi 1990, e, in rivista, versioni da *Gertrud Kolmar*, *George Herbert*, *Francis Thompson*, *Simone Weil*, *Juana Inés de la Cruz*, *Jorge Luis Borges* e *Pablo Neruda*.

Per il teatro, oltre al testo qui presentato, ha scritto: *La Minima*, in *Hystrion* n. 4, 1989; *L'albero delle parole*, *Catanzaro*, *Rubbettino-Calabria Letteraria* 1990 (premio nazionale «Giangurgolo» 1989); *La Fenice*, *Siracusa*, Ed. dell'Ariete, 1990; *la favola drammatica* *Specchio doppio* e *il dramma in sei scene* *Andrej Rubljov*, segnalato dalla Giuria del Premio *Riccione Ater* 1991. □



come i magnaccia / o i mediatori di bestiame; e sappi, / cara compagna analitica, che io / ho aderito allo sciopero solo per minchionarli, / per incrociargli le braccia sul muso / fresco di rasatura, a tutti quanti. / Me ne frego del resto.

PRIMA OPERAIA - Bravo Pepè! Ben detto! / Questo è parlare da uomo! Tu dicci / come gestire lo sciopero — questa / Simone comecchiama ha già parlato abbastanza! /

SECONDO OPERAIO - E poi, compagni, se ci riflettete, / non sappiamo chi è, da dove viene: è piovuta / qui nel reparto un giorno, assunta non si sa come, / chi sa per quali vie, con questi lumi di luna / quando anche tanti uomini, tanti specializzati / restano sulla strada. Scioperare va bene, / va sempre bene, dico anch'io, ma attenti / a chi ve lo fa fare — dico: attenti alle spie, / specialmente se donne! /

MARCELLE - (*Avanzando risentita*) Cos'hai contro le donne, / tu, Robaud, che dimostri la tua forza di mani / non qui alla pressa, no, ma a casa tua, / su tua moglie che pesti, lo sanno tutti, come / se fosse la proterva, la bieca incarnazione / di quel capitalismo che hai sempre sulla bocca, / di cui conosci solo il tallone che ti affossa, / senza cervello quale sei. Se invece / di sbraitare e scaliare da mulo / contro chi ti spaventa, specie se ha la sottana, / tu l'avessi ascoltata, Simone, ed osservata / chiedere spiegazioni sulle macchine, senza / mai risentirsi dei rifiuti, quasi / svenire dal dolore di tagli e bruciacature — / sì, è maldestra, maldestra e coraggiosa! — / e tener duro, e infine fare tutti i suoi pezzi / non, come te, per quei tre sporchi franchi / che lasciano la fame, ma per una scommessa / fatta — si vede — con se stessa, o forse / col mondo, ma non contro il mondo; allora / ti chiederesti chi è lei, certamente, / ma in altro modo.

SECONDA OPERAIA - Tu almanacchi troppo, / leggi e discuti troppo in quei tuoi corsi serali, / Marcelle: cosa c'importa chi sia, da dove venga Simone? / Sappiamo quanto basta: è una / di noi, una di quelli che non contano, certo / non una di quegli altri. Ed è una buona compagna. / Ma ecco Jacquot, venite, andiamo a organizzarci / con lui ed i capigruppo per la delegazione / ai dirigenti. Torneremo dopo. /

Esce con gli altri; sulla scena restano Marcelle e Simone.

MARCELLE - Ah, bene, sono andati finalmente. Era tanto / che volevo parlarti senza orecchie curiose / e ottuse in mezzo.

SIMONE - Da tanto mi osservi? /

MARCELLE - Già, da quando t'ho vista piovver qui, come dice / Robaud, con quell'aspetto... peregrino, diciamo, / inerte e corazzato insieme, come da / suora ribelle, o da anarchica social-spiritualista, / oppure, come a volte mi è sembrato, soltanto / da studentessa bocciata agli esami / o delusa in amore e in rotta con la famiglia. / Ma una di noi non sei, questo è sicuro.

SIMONE - Non una / di voi voglio essere, ma una con voi, / una con l'interessa tragica della vostra / condizione di forza incatenata e umiliata, / di soggetti, energie vivaci, non deformate / da privilegi e narcisismo, e oppresse / dal macchinismo fino ad esser solo oggetti, / senza più relazione creativa col vostro / lavoro, coi suoi mezzi tecnici e col suo fine. /

MARCELLE - C'è alienazione in officina, questo / è chiaro, e anch'io ho studiato la teoria marxista / come ho potuto, da sola o con qualche / compagno non austero, che analizzava insieme / il plusvalore e le mie curve; ma / certo a te questo non è capitato: / si vede che tu soffri di cronico angelismo, / di castità ostinata — quella forma di orgoglio / dell'autoappartenenza che è proprio uno di quei / privilegi borghesi da cui sembri fuggire... / Certo per nascita hai avuto tutto, / tutto quello che conta, lo avverto, con al centro / del diadema il rubino del tuo ruolo vincente — / e l'hai gettato in questa morchia... Sei / evangelica, o forse masochista, comunque / pazza di specie rara, filosofica. Cosa / hai scoperto qui dentro?

SIMONE - (*Sorridendo*) Cose ben più importanti, / cara Marcelle, di quelle che hai capito / a mio riguardo, e che non ho saputo / cancellare da me; la pergamena si raschia / per riscriverla, ma la cera molle ritorna / vergine al semplice calore sulla / tavoletta... E la cera docile sbaglierebbe / a invidiare la dura pergamena. Qui dentro / son venuta con lungo desiderio impaziente, / covato ed avvivato fin da quando ho compreso, / anni fa, che il lavoro solamente è l'essenza / del reale, misura e fondamento del vero, / perché è tempo che penetra nel corpo, con pena / e dolore o con slancio d'allegrezza, ma è sempre / respiro della vita che non si disfa in sogno, / in una onnipotenza immaginaria, ma abbraccia / fedelmente il suo oggetto uno ed innumere, il mondo, / lo trasforma in soggetto come lei, di lei stessa / vivente ed operante; perché il lavoro fonda / così il diritto e l'ordine del mondo, lo spazio, / il *cosmos* cartesiano che ci nutre la mente: / in natura non c'è la linea retta, dritta, / il diritto è creato dallo spirito umano / col suo lavoro; questo e questo solo può darsi / ordine vero; l'ordine sociale, i suoi ruoli, / le gerarchie di potere ne sono / la satanica scimmia, lo specchio raggelato / e deformante. Il lavoro è attenzione / ed arte, mi dicevo — già Alain lo ripeteva —; / col lavoro farò in me spazio al mondo, / diverrò tempo-lavoro degli altri, / tempo perduto e ritrovato insieme.

MARCELLE - Non hai certo capito tutto questo al liceo / o all'Università; ma neanche qui, in questo inferno, / le scoperte diventano pensiero. T'avevo / chiesto, e ritorno a chiederti, quale frutto hai cavato / dal bruciarti le mani al forno o dall'ammucchiare / bulloni in casse, la schiena piegata / da un fischio all'altro di sirena — quale? /

SIMONE - Un frutto ignoto là nel nido / caldo che ricordavi / e che ho lasciato — caro / nido d'intelligente, discreta protezione, / di tatto generoso e signorile —: / la gioia / dura del pane guadagnato a stento, / le rughe inusuali, continue della fame / nel ventre e nel cervello che si appanna, e più ancora / la dignità insieme a voi ritrovata, / minima, fragile, preziosa, al fondo / della degradazione stessa, minimo stelo / nato nel cuore avaro della roccia, e che nulla / può spezzare, perché nulla di esterno lo nutre, / né onori né prestigio agli occhi altrui, ma soltanto / il suo nudo legame con il sole, la pioggia / e gli altri steli, che crea nel paesaggio / lentamente, a fatica, non il cieco splendore / dell'eden primitivo, ma la luce orientata, / polarizzata dell'autocoscienza, / che è spartizione dei pieni e dei vuoti, / del senso e del non senso, con ogni essere al mondo, / in questo tempo della dismisura, che adora / la quantità e le sue macchine cieche / fino alla distruzione, in questo tempo che sembra / aver tutto perduto per possedere tutto / e nel cui fondo mi è caro esser nata. /

MARCELLE - È arduo ciò che dici, arduo quanto importante. / Non sembra scienza di fabbrica, questa, / e neppure di cattedra; / ha delle idee gemelle, / o simili, Sogol, che è intimo amico ad un tempo / mio e delle asceti cattare... Credo vi capireste, / e vi farò conoscere. Ma tu prima insegnavi, / ci scommetto, magari ai contadini o alle serve. / SIMONE - Sì, per tre anni ho insegnato filosofia in provincia, / a liceali non sempre entusiaste / d'imparare a pensare in proprio, / come chiedevo; le organizzai gruppi intersindacali / fra gli operai di Le Puy, per creare / quel legame reale che dà la comunanza / della funzione produttiva, in luogo / di quello immaginario che dà la somiglianza / di opinioni, e che regna nei partiti; / e tenni corsi per i minatori, e sostenni / come potevo, sui giornali e in piazza, / le centinaia di disoccupati.

MARCELLE - Ah, per questo / sei qui! T'hanno cacciata, le eminenze retrive / del Ministero, magari aizzate / da quella tetra e rancida borghesia di provincia / che t'inzuccherà in piazza — un vero e proprio diabete / dell'anima, a vederli! — e ti pugnala in salotto. / SIMONE - Non mi sono mancati gli attacchi, né privati / né pubblici, in quegli anni, ma neppure isolati / fuochi di solidarietà inattesa / anche sul fronte borghese, che sferzi / a ragione, ma che è come quel mitico dio / marino, Proteo, che cambiava forma / sottraendosi a chi lo interrogava, fin quando / non si riusciva a legarlo ben stretto / e a fargli assumere la forma umana. /

MARCELLE - Io non ho questa mitica pazienza, di certo, / né voglio averla. Con me mai nessuno / l'ha avuta... Ma tu sembri amare

molto / il mare, la natura, e non da cittadina / in vacanza...

SIMONE - Sì, in quel periodo stesso / che ti accennavo, ho passato le estati / presso dei pescatori in Normandia, lavorando / con loro sulle barche: la notte era stellato / il mare più del cielo, l'astronomia era un canto! / E ho vendemmiato con i contadini... /

MARCELLE - Sei stata infaticabile, una vera missionaria... /

SIMONE - No, non mi sono mai creduta in missione. / Sbagli se credi questo. Ho solamente cercato / di liberare il me dall'io, e di farne / un noi di forza e di sostanza, e offrirlo / come arma minima a chi non ha lingua / per pensarsi soggetto della storia. Non spero, / ma ho fede in questo: è la radice stessa / della rivoluzione: conoscenza unitaria / delle parole e delle cose: fare / parole e dire cose, con la mano e la mente / fuse, senza più il muro fra chi pensa e chi esegue, / quel muro di oppressione e d'illusione che porta / alla rovina l'Occidente stesso.

MARCELLE - Oh, non mi meraviglia che ti guardino storto / i compagni, col tuo massimalismo / utopista... Li vedi tutti i giorni, / li senti, come parlano, come sono, che cosa / vogliono veramente: non il regno dei cieli, / ma il regno della terra... Ah, sta venendo qualcuno. *Entra Camille, un po' affannato, che accompagna Lev Davidovič Trotskij, rasato, col cappello calato sul viso e occhiali scuri.*

CAMILLE - Finalmente ti trovo, Simone! Ce l'ho fatta / con gran stento a convincere quei cerberi ai cancelli / a farmi entrare: picchettaggio duro / e sciopero riuscito, vedo, in parte non scarsa / per tuo merito, dicono, e non ho dubbi su questo. / Ho qui un ospite illustre, inaspettato... / Ma questa signorina dallo sguardo beffardo / è tua amica...?

MARCELLE - (Sospettosa) Non una signorina, compagno; / qui non allignano. Io sono Marcelle. /

SIMONE - (Sorridente) Marcelle, questo è Camille, mio condiscipolo un tempo, / ora uno dei miei tramiti fra l'officina e il mondo / che non combatte, un caro tramite ed alleato. /

CAMILLE - Simone mi lusinga... Vieni, Marcelle, lasciamola / a quattr'occhi con l'ospite che è venuto per lei, / e non ha molto tempo. Tu puoi illustrarmi i vostri / piani di lotta, se non chiedo troppo... / Ma dove sono gli altri scioperanti? / In assemblea?

MARCELLE - (Accennando) Di là... Vieni, vediamo a che punto / sono per il corteo. Sarai un osservatore / utile, spero, e non fazioso. Andiamo. /

(Esce con Camille)

SIMONE - Davvero inaspettato, Lev Davidovič Trotskij, / giungete qui, e insperato, dal vortice d'esilio / che vi incalza e che, vedo, ha ben mutato / il vostro aspetto, come mi era noto / dai libri e dalle foto, ma non il vostro sguardo / né il portamento. Vi sapevo in Francia, / però non a Parigi...

TROTSKIJ - A me non è inaspettato / il vostro riconoscermi, Simone Weil, nonostante / questo mio trucco da glabro francese / impomatato, che, se non inganna / gli spiriti avveduti, spero distolga almeno / gli agenti del servizio segreto stalinista / che ho sempre alle calcagna, lungo braccio ferrigno / del vortice che dite, e che incessante mi sbatte / sulle secche dell'Asia e dell'Europa... Da pochi / giorni sono a Parigi; neppure la foresta / di Fontainebleau ci era sicura, a me / e a Natalia; degli amici fidati / — ne ho ancora, e non soltanto fra i compagni di fede! — / mi hanno fatto conoscere il tiepido ma onesto / Camille, e per suo tramite ho conosciuto i vostri / genitori, che ci hanno ospitato a loro rischio / in un appartamento che hanno libero, dove / ho tenuto riunioni clandestine; ma certo / non potete ignorarlo, per quanto non viviate / con loro — e anzi mi dicono che se andate a trovarli / pagate loro il vostro pranzo, come / un'operaia alla mensa... Conosco / i vostri scritti sociali, e pertanto / non mi stupisco del vostro ostinato / individualismo idealista, di tinta / più cristiana che ebrea, mi sembra, se vi ha sospinto / qui dentro e poi v'induce a fingere d'ignorare / un aiuto che credo per vostra ispirazione / mi sia stato prestato.

SIMONE - Ed io conosco / i vostri scritti ed il vostro pensiero; / mi manda qualche lettera gentile il vostro figlio / maggiore, Lev Sedov, e so che siete in contatto / polemico col gruppo di Lauzun e Suvarin / che io frequento; leggo con interesse acceso / di dissenso quel vostro *Bollettino* / di *Opposizione* e controinformazione, che esce / qui a Parigi e a New York. Vi rispetto — se questo / o poco altro significa offrirvi aiuto — quasi / fino all'ammirazione, ora che siete proscritto / da quella forza che avete evocato / e alimentato con tutte le forze. /

TROTSKIJ - (Accendendosi) La vostra quasi-ammirazione, i vostri / scrupolosi dissensi, li conosco! Son quelli / vetero-liberali delle democrazie / borghesi, sono quelli degli intellettuali / riformisti, più inclini con Tolstoj alla rivolta / che con Lenin alla rivoluzione! / È vano che teniate seminari e letture / sulla «lotta scientifica all'oppres-

sione sociale», / come chiamate il marxismo, ed è vano / che rinnegiate i vostri privilegi di classe, / vano il cavalleresco idealismo con cui / coprite la sfiducia nello Stato operaio / russo e nella sua classe dominante, / nel suo strenuo proletariato in lotta / contro deviazioni bonapartista, febbri / o fors'anche tumori di crescita, / inevitabili a un isolamento, / a un'ignoranza, a una burocrazia / secolari! Ma già, quel che gli individualisti / difendono non è mai l'individuo integrale, / organico alla storia — non possono, non sanno!: / è la loro individualità personale. /

SIMONE - (Ferma) Individualista, idealista, mi dite? / Voi siete idealista, voi romantico, voi / che definite classe dominante una classe / asservita, plagiata da un potere assoluto / che fa sgabello d'ogni scopo e valore umano!

TROTSKIJ - (Acceso) Il dominio non è quello che voi immaginate / nel vostro Olimpo astratto: si è fatto molto in Russia / per gli operai, per le donne, i bambini, / le minoranze, i contadini, e molte / conquiste si preparano, via via che l'apparato / produttivo migliorerà il livello, / fino a raggiungere ed a sorpassare / i paesi capitalisti. In questo / senso io posso ammettere che la Rivoluzione / d'Ottobre si è soltanto approssimata al suo segno, / ma per difetto: una rivoluzione / borghese, o se volete preparatoria, il cui / miglior frutto, il più aspro ai palati del regime, / è stata questa nostra opposizione, la vera / sinistra bolscevica integra nel suo credo / leninista: sarebbe qui in esilio con noi / Vladimir Ilič, fosse ancora vivo: / era scottante quel suo *Testamento* subito tacitato, sequestrato o distrutto! —; / e la vera sinistra, l'eretica custode / di una smarrita ortodossia, lei sola / farà l'autentica Rivoluzione! /

SIMONE - (Lentamente) Con l'anima dell'anima, con il braccio e la mente / vorrei poterlo credere, Lev Davidovič, come / credo che non mentiate.

TROTSKIJ - Voi «vorreste», «credere»... / Non riuscite a pensare e sentire *con* le masse, / bensì *sopra* di loro, e il vostro logico genio / ne è ridotto a talento intuitivo. / Perché nutrite dei dubbi su tutto, / voi che in teoria traboccate di fede? /

SIMONE - Voi no, voi non avete avuto dubbi / ad identificare la storia con voi stesso / a Kronstadt, nel Ventuno, quando avete forzato / i marinai e gli operai di quella / roccaforte della Rivoluzione, stremati / da carestie e stanchezza, a rinnegare le loro / richieste di commercio, di approvvigionamento, / di libere elezioni ai Soviet, di rilascio / dei prigionieri politici!

TROTSKIJ - Allora, se la pensate così, vi domando: / perché mi avete ospitato? / Non siete per caso dell'Esercito della Salvezza?

SIMONE - E voi, / perché, in realtà, volevate vedermi? / Non posso fare a meno di chiedermelo, adesso. /

TROTSKIJ - Giusta domanda, Simone Weil. Avevo / ricevuto dal mio buon traduttore in francese, / da socialisti e da intellettuali di questo / paese, dettagliate notizie sull'attuale / situazione politico-sindacale, su questi / scioperi nelle fabbriche, a cui sapevo legata / la vostra attività fattasi ormai militanza; / volevo chiedervi di adoperarla / per cementare l'unione operaia / dei paesi occidentali, per fondare con noi / un'Internazionale Proletaria, e forgiarla / in struttura di nuovi «Stati Uniti d'Europa» / contro il nazismo montante, e anche contro / la stretta stalinista: come forse saprete, / nella vostra città si sta formando un attivo / Comitato d'inchiesta sui processi di Mosca / e sulla repressione berlinese.

SIMONE - Mi onora / davvero, Lev Davidovič, essere stata inclusa / potenzialmente nel vostro progetto, / coerente alla vostra concezione / della storia; ma questa concezione è soltanto / una frontiera della mia: potrei / dirvi che, come ho accolto voi, io accolgo / rifugiati tedeschi di qualsiasi tendenza... / Ma non posso aderire vestendo l'armatura / ideologica che proponete: / un orologio guasto, come dice Cartesio, / non contraddice la legge che guida / l'orologio dal buon funzionamento, ma segue / una legge sua propria: c'è un salto fra le due. / Per cercare la verità, io credo, / bisogna liberarsi dalla superstiziosa / armatura di antitesi, di cieche proiezioni / demonizzanti, come «bolscevichi» / e «borghesi», come «reazionari» / e «rivoluzionari»; la sostanza profonda, / umana, personale della storia ne è uccisa. / Ma ditemi, piuttosto: so che vi disponete / a lasciare la Francia: dove andrete, e con quali / prospettive, con quale sicurezza? /

TROTSKIJ - Sì, mi dispongo ad essere espulso dalla Francia, / se è questo che intendete. Ormai il governo / Daladier guarda con occhio migliore / le sommosse di destra che la mia solitaria / sopravvivenza... Forse alla Norvegia / chiederò asilo, ma la situazione / volge al peggio: per me la terra intera / sta diventando sempre più un pianeta / senza visti, ed a Mosca la mia prima compagna, / Aleksandra, è al confino, ed il mio figlio minore, / Sergej, del tutto ignorato di politica, è stato / arrestato, e chissà, forse già fatto sparire... /

SIMONE - È terribile... E Zina, vostra figlia? Ne avete / notizie?

TROTSKIJ - Sì, purtroppo; era a Berlino, malata; / non ha retto al trionfo delle camicie nere / e alla perdita delle sue radici... Si è uccisa. /

SIMONE - Ah, mio Dio, che catena di sventure colpisce / il vostro altro destino! È ben duro / il nostro tempo, dura la sua follia di lutto. /

TROTSKIJ - Ma questo duro tempo è l'unica patria nostra, / Simone, e la più gravida di futuro riscatto. / Solo questa certezza mi sostiene, le devo / intera la mia vita, / le dovrò la mia morte. / E, forse, nella vostra strana lingua interiore / ha un altro nome, ma lo stesso suono. /

SIMONE - È vero: in questa fede senza speranza è tutta / l'essenza del coraggio: continuare a lottare / con occhi aperti e asciutti, senza illusioni, ma anche / senza disperazione: fare in pace / la propria guerra. Anch'io sto per partire: / andrò in Spagna, da dove provengono notizie / confuse ed allarmanti sulla sopravvivenza / della repubblica, e si teme scoppi / una guerra civile. Tutto appare perduto / nel nostro tempo; io non so ancora come, / ma so che tutto sarà ritrovato. /

Alle ultime parole di Simone entrano Camille e Marcelle, insieme agli operai che hanno formato il corteo; incitandosi e cantando inni «rossi», attraversano la scena e ne escono. Simone e Trotskij si congedano silenziosamente, poi l'una si unisce a Marcelle e agli scioperanti, ed esce con la loro retroguardia, l'altro è raggiunto da Camille ed esce con lui in direzione opposta.

ATTO SECONDO

Equivoco caffè parigino, a tarda sera; prostitute, travestiti, disoccupati. Le luci si abbassano e si rialzano a intervalli; dalla strada arriva a tratti un vocio aggressivo di soldati tedeschi. Ad un tavolo, davanti a varie bottiglie, è seduto Georges Bataille, coi vestiti e il portamento disordinato e con l'espressione cupamente esaltata; parla e recita versi fra sé, levandoli al bicchiere pieno (si riconosce un brano dell'aria brechtiana di «Jenny dei pirati», poi, refrains di canzonette francesi, ecc.). Si interrompe, restando col bicchiere in aria, quando entra Simone, pallida e smagrita ma calma e fervidamente luminosa, che si ferma davanti al suo tavolo e lo fissa per alcuni istanti, finché Bataille, a disagio, la apostrofa.

BATAILLE - (Ironico-istrionico) Chi vedo! Quale onore! Simone Weil, la coscienza / arcangelica della resistenza operaia, / l'onnipresente sorella, anzi suora / degli oppressi d'Europa! Erano quasi sei anni, / se la memoria alcoolica non mi inganna, dal tempo / di quella sciagurata nostra avventura in Spagna / che non vi rivedevo, Simone-Lazare ... sapete / che vi ho chiamato così in un romanzo / nero ed avvelenato scritto allora ... Lazare ... / (Squadrandola)

Sì, regge ancora, avete quella stessa / espressione impassibile da risorta nel terzo / giorno, con il sudario ancora avvolto / intorno al vostro messaggio tenace ... / Eppure siete cambiata, lo sento ... / Ma come mai in questo covo pagano / di accidia dissoluta? / Non per me, certamente — / sarebbe troppo improvvisa lusinga, / improvvisa e penosa, lo confesso ...

SIMONE - Credevo / d'essere qui per queste ragazze degradate, per questi poloniani risentiti e sbandati; / ma ora che vi ho visto, Georges Bataille, si, vi dico / che sono qui per voi. So che la vostra / malattia si è aggravata insieme al vostro successo; / che avete fatto e disfatto riviste / d'avanguardia, in polemica con Breton e la vecchia / guardia surrealista; so che state esplorando / il fondo della notte, di quella che chiamate, / con ossessione nietzschiana, la grande / fascinazione distruttiva, il gioco / e l'ebbrezza della divina infamia ... / E so che avete trascinato molti / in questa adorazione del rovescio, / della decreazione, dello stravolgimento / interiore totale; so che in questa / «statua dell'impossibile», come la definite, / avete seppellito ogni speranza di arte, / di poesia solidale con la rivoluzione, / con il rinnovamento della storia, nel quale / credevate quando eravamo insieme / nella colonna di Buenaventura Durruti, / alla guerra di Spagna ...

BATAILLE - Balle! Neppure allora / ci credevate, nel senso che intendete ... / Un'avventura, uno scatenamento / dell'entropia nell'ordine sociale anchilosato, / una rivolta contro i sudici monumenti / dell'utile: la patria, il Dio-prigione-di-Stato, / la molliccia ragione che uccide la violenza, / lo choc del sacro e della morte ... Ma, / è inutile parlarne col vostro Super-Io giudeo-cristiano, con l'ingegneria / della salvezza che vi marchia ... Eppure / sento che il frutto di quell'esperienza / anche per voi è marcito o inacidito: / non siete più

la stessa che criticava il nostro / Circolo Comunista Democratico, che era, / dicevate, un fenomeno psicologico oscuro, contraddittorio, / sterile, ripugnante all'azione / reale. E forse in quella vostra accusa / c'era del vero: la rivoluzione / per me è liberazione degli istinti, gloriosa / patologia se volete ... per questo / ho rotto col Partito, con Aragon e gli altri / che hanno tradito la rivolta pura, / verticale, sovrana, che criticano Stalin / come schiavi il padrone, che si sono asserviti — / come il governo di Vichy ai tedeschi — / all'ordine marxista-leninista-trozkista ... / La poesia è una baccante selvaggia, / figlia dell'attimo, e loro ne fanno / la mantenuta ufficiale, col conto / in banca presso il futuro regime! /

SIMONE - Anche voi avete stretto un patto con la sventura / sul fronte opposto al mio, per perdervi e annegare / in essa, e non per stringerla finché si muti in Grazia. / Pure, la vostra pena ribelle, a caro prezzo / vi ha consentito di scrutare il buio / vostro e d'altri... Sì, è vero, non sono più la stessa / che partì per combattere col Fronte Popolare, / in quella che credevo ingenuamente una lotta / di contadini poveri contro i latifondisti / e il clero complice, e che in quei due mesi del Trentasei mi si rivelò invece, / come tutte le guerre, guerra fra imperialismi, / Russia, Germania, Italia; una guerra dove ho visto / i miliziani cedere all'ebbrezza del sangue, / del fanatismo, al pari dei franchisti, / trasformarsi anche loro in mercenari / della forza, sfuggire alla paura ed al vero / coraggio col delitto... Nessuna guerra salva / l'onore nazionale, perché sono mandati / a combattere i vinti, gli oppressi che non hanno / onore in tempo di pace... BATAILLE - (Bevendo) L'onore / è un'illusione, un'icona, un'fantasma / della vostra morale, Lazare, Simone, Clorinda / o cosa siete... Ma vedo che un poco / cominciate a calare sulla Terra... E che avete / fatto al ritorno dall'Aragona? Siete / andata in un convento, in India, o finalmente / vi siete fatta un amante?

SIMONE - (Sorridente) Un amante / di straordinaria bellezza, Bataille. / Un intero paese. Sono andata in Italia.

BATAILLE - (Declamando) «Italia, nostra madre e nostra figlia, / qualcosa come una sorella», dice / quel furbo Apollinaire... E allora? Avete visto / il Papa, Mussolini, San Vittore, o magari / San Genaro miracolante?

SIMONE - (Pensosa) È strano ... / Nel Trentadue, a Berlino, sentivo dappertutto / un'aria di disfatta della democrazia, / della cultura, il crepuscolo cupo / della ragione borghese, il suo cupio / dissolvi masochista di fronte all'hitlerismo: / come un insetto di fronte alla fiamma ... / A Milano, a Firenze, a Roma, a Assisi, / a Venezia, cinque anni fa, nel (Trenta- / sette, nulla di simile ho avvertito: / il fascismo era come un gigantesco posticcio, / tronfio, sì, minaccioso, ma ridicolo, come / il nero carceriere Monòstatos, nel Flauto / magico, non come Mefistofele ... Il patto / col maligno, la principessa Italia, malgrado / tutto, non l'ha firmato col suo sangue, io credo, / o almeno, non col suo sangue migliore: / saprà risollevarsi dalla sua vergognosa / complicità con Hitler, dalla guerra / che ora la strazia all'esterno e all'interno, / guerra fra parte viva e parte morta del suo / destino ... Leonardo, Giorgione, San Miniato, / le Cappelle Medicee, San Pietro, Palestrina, / Rossini e Monteverdi, San Francesco, / e quel popolo vario e generoso, / scettico su qualunque regime, riluttante / all'ordine, ma anche a crudeltà e violenza, / la sapranno proteggere, forse più di Lutero, / di Hegel e di Goethe ... BATAILLE - (Grida, alzando il bicchiere) Evviva la sorella / latina, dunque! Abbasso la Kultur! E salute! /

Entra Albertine, e con fare preoccupato si precipita verso Bataille.

ALBERTINE - Georges, siete pazzo! Fuori, nella strada / ed in tutto il quartiere, è strapieno di soldati / tedeschi, lo sapete! E non bevete in quel modo / suicida, sapete quanto siete malato!

BATAILLE - Andate al diavolo anche voi, con tutte / le femmine materne! Che volete? /

ALBERTINE - (Un po' imbarazzata) Ecco ... io stavo andando in Rue Verdun, qui vicino, / a trovare un amico confinato nel letto, / ed ero entrata qui per le sue sigarette / preferite...

(Vede Simone, va verso di lei e la abbraccia, ricambiata)

Oh, Simone, sono lieta di vederti! /

BATAILLE - (Insinuante) Lo sapete, Simone, chi va a trovare la nostra / fata benefica tutte le sere / a quest'ora romantica, che volge il desio / delle incursioni e dei rastrellamenti delle pattuglie tedesche? L'«amico / confinato nel letto» è Joë Bousquet, grande mito / delle lettere e grande invalido della prima / guerra mondiale: lui dalla sua tomba / di materassi e di morfina spinge / le più audaci avventure dello spirito al fondo / dell'ignoto, del nuovo ... Lui sì, che con le sue gambe / spacciate salta sopra l'oscena storia / che ci risucchia, sopra la palude / del cattivo infinito ... Ed Albertine, la fedele, / la proustiana Albertine, si chiude nella sua stanza / e gli dà le sue membra per saltare ... /

ALBERTINE - (*Vivamente*) Tacete, Georges, voi insudiciate tutto! L'odio di sé, l'invidia, non sono certo buoni / strumenti per comprendere il valore / dei sentimenti e dei rapporti, e tanto / meno di un sentimento non carnale ...

(*Volgendosi a Simone*)

Lo sai / Simone, che Joë è studioso di esoterismo, e apprezza / molto le tue ricerche filosofiche? / Ha letto / con sorpresa ammirata / quel tuo recente saggio sull'*Iliade poema della forza* — e gli ho fatto / leggere, lo confesso, anche le tue poesie / manoscritte, quando me le hai prestate ... / Se tu volessi, sarebbe felice di vederti e parlarti di persona, una notte / di queste — forse lo sai che lui vive / e lavora di notte, quando ha meno dolore ... /

SIMONE - Andiamo adesso, Albertine, questa notte! / Da tanto anch'io desidero incontrarlo, / ed ora che ho il tuo tramite prezioso, mi sfugge / il tempo ... devo lasciare Parigi / e la Francia domani.

ALBERTINE - Finalmente / ti sei decisa a partire! S'è fatta / pericolosa la situazione per tutti, / con la città occupata ... e poi, le leggi razziali / sempre più occhiate ... ma, i tuoi genitori? /

SIMONE - È per loro che parto, a malincuore; è deciso / che raggiungiamo a New York mio fratello; / poi voglio andare a Londra, dove c'è un centro attivo / di resistenza francese: là spero / di contribuire alla Liberazione. È soltanto / questa speranza a scacciarmi il pensiero / che sto fuggendo il pericolo ... Ma ora / Albertine, accompagnami: ho qualcosa da dire / e da dare a Bousquet. Georges, vi saluto.

Esce con Albertine; Bataille torna ad alzare ironicamente il bicchiere, ed a bere con foga.

BUIO

Camera di Joë Bousquet, barocco-decadente, tappezzata di rosso; libri e riviste in disordine sparsi intorno e sul letto dove questi giace; luce soffusa, musica e profumo esotico nell'aria; quadri surrealisti alle pareti. Entrano Albertine e Simone.

BOUSQUET - (*Vivamente*) Finalmente, Albertine! Senza di te questa notte / non aveva né volto né respiro; se tardi / anche di poco, il tempo non è più un talismano, / ma un veleno ... Avvicinati ... Non sei sola: chi è questa / giovane Parca che ti segue, e versa / intorno a sé un silenzio di sorgente o di tempio / sconosciuto? Il suo viso mai visto non mi è nuovo: / come una croce o un labirinto porta / in sé la Gracia e l'India, e su di sé la Palestina e la Francia ... È Simone / Weil, chi altri mai?

ALBERTINE - Sì, è Simone; sta partendo / da Parigi, purtroppo — o per fortuna ... Ha voluto / prima conoscerti, nel poco tempo / che la separa dall'alba. Vi lascio: / aspetto di là, Joë, che tu mi chiami. Simone, / siediti: questa notte hai tu il mio posto. / (*Esce*)

SIMONE - (*Sedendo accanto al letto*) Un posto ben prezioso, e immeritato, seppure / momentaneo ... Voi siete un uomo ricco di doni, / Bousquet: dentro la vostra cellula sigillata / entra ogni notte la vita, amorosa / e fedele, quella che mai il pensiero / può incarnare, perché è sostanza stessa / ed orizzonte del pensiero ...

BOUSQUET - Ed io / sono grato alla vita sapiente ed impietosa / che dal maggio del Milleenovecentodiciotto inchioda a questo letto i resti bruti di un corpo / per costruirmi un destino: e da quanto / è entrata qui col viso di Albertine, da sette anni, / son ridotto al favore di vivere, ma senza / un corpo per poterlo sostenere ... Ed ora voi, con la vostra presenza, / con la vostra persona, che non è un'appendice / misera ai vostri scritti, come quella di tanti / artisti e letterati che vengono a trovarmi, / voi confermate la mia idea: quel Dio / che non esiste, si può, anzi si deve / vederlo, se lo si cerca: è all'inizio / e allo zenith dell'arte, della filosofia, / della scienza, non è nel loro punto / finale, come crede quest'epoca invecchiata / nei suoi errori — ben tragici, vediamo ... /

SIMONE - Sì, ben tragici, schiavi dell'idea di possesso, / di un sapere che è accumulato di dati, una scala / posata a terra o troppo verticale, mancante / di quel giusto *clinamen*, di quella inclinazione / che lascia il giardiniere / salire senza rischio / verso i frutti dell'albero del bene e del male ... / E questa avidità pare anche a voi una pazzia / collettiva, che fonda la ragione / sopra un miraggio, un'astrazione, è vero? / Parlate di responsabilità, di morale, / e perfino di fede; eppure non rinnegate / il vostro irrazionale surrealista, l'oscuro, / il talattico specchio che vi siete creato / e che Bataille v'invidia e vi contende ... /

BOUSQUET - È vero, il mio teatro sotterraneo ... / il mio spazio e il mio tempo viscerale, legato / alla continua nascita, alla trasformazione / infinita del mondo ... questa decostruzione / me la rimproverate?

SIMONE - Sì, questa ascesi dura, / intelligente, precisa e sottile /

che conducete, a vantaggio finale / del sogno, delle immagini, mi turba: non è cadere in uno spazio astratto / peggiore dello pseudo-razionale? /

BOUSQUET - Non potete capire, Simone ... Lo so che / siete discesa in fabbrica e poi corsa in Spagna, / vi siete fatta pane per gli oppressi, e da poco / andate interrogando sacerdoti sui dogmi / cattolici, pensando forse al Papa / come a un padre possibile — ma mai / siete stata privata definitivamente / del contatto col mondo creato, col colore del cielo e con il turbine del vento, / mai avete perduto il rumore delle strade, / i caffè, i treni, il limbo delle stazioni, / Parigi all'alba, l'autunno dei parchi, / le montagne, le spiagge normanne e le scogliere, / i paesaggi che insegnano la misura interiore / serbandoci la storia, la panchina del primo / appuntamento e il cinema dell'ultimo; oppure, / semplicemente, il levarsi al mattino / e coricarsi stanchi a sera. Voi / non avete mai perso quello che io ho dovuto, / con ogni mezzo, ritrovare.

SIMONE - Forse / ora posso comprendervi, Joë, ben più che in quel tempo / d'apprendistato che ricordavate ... /

Con ogni mezzo avete ricreato il reale / contro la malattia, foss'anche a prezzo del male; / ma adesso vi accorgete che nel suo stesso fondo / sta il germe del reale più reale, la Grazia. / Vi chiederete come posso osare dir questo: / io, quasi cieca, parlare di luce ... Ebbene, al fondo della grave crisi / di un'emicrania che da anni mi prostra / fino a disperazione, ho trovato un punto chiave / di attenzione, di veglia della mente del cuore / in quelle tenebre penose: ed era / preghiera quel granello di attenzione: lasciava / la carne miserabile a soffrire da sola, la mia schiavitù intatta, / senza consolazione, / ma sovrastata dalla gioia pura di una presenza assoluta, amorosa, / impersonale e intima più del sangue ... / Vedo la vostra sventura, la guerra / antica, e ora la nuova, che v'impiega la carne, / prossima a darvi questo dono, il dono / dell'attenzione scesa nell'attesa paziente, / svuotata d'ogni orgoglio dell'anima inferiore ...

BOUSQUET - È la gioia più alta che si compie nel lutto, / quella di Hölderlin, di cui parlate ... / Siete giunta lontano, ben in alto e in profondo sulla via mistica, Simone ... ma sento / che avete duramente pagato ad ogni tappa, / cadendo gradualmente, ma inesorabilmente, / nell'incapacità di abitare / il vostro corpo, / tragica in una donna — alla donna, per destino / genetico, il suo corpo è lume e siepe, una vera / camera d'alabastro — e avete perso qualunque / fiducia in voi, nel vostro potere di creare, / che è il potere poetico, demiurgico ... So bene / ciò che pensate e che state per dirmi: / che, alimentando questo potere, io mi trascino / dietro un morto od un «doppio» deterioro, che nutro / con la mia stessa sostanza, e del quale / solo la morte potrà liberarmi ... / Forse è soltanto la morte, la sua / promessa di felice oblio che cerco / nella mia conoscenza vespertina ... / Ho tentato di materializzare / lo spirito, come i surrealisti, e con loro / ho perso la nozione di valore, che sola / può guidare lo scrittore ...

SIMONE - Sì, Joë, è ben grave questa / perdita, questa nostra presunzione / di abitare nelle arti e nelle scienze, che i Greci / concepivano come mezzi, ponti / da attraversare, tràmiti per la contemplazione ... / Scambiamo un'infinita prospettiva / di scatole cinesi per il punto centrale / senza spazio né tempo, che genera ogni mondo ... / Ma non dovete disperare; sempre / si può scegliere il male, perché il male è la forza, / il carnale, il sociale puro, ciò che degrada / la libera obbedienza a cieca sottomissione — / e di scegliere il male non ci si accorge, tanto / si è ipnotizzati dal suo occhio, che emana / gloria, prestigio, illusione, ed impietra / l'anima; invece, per sua essenza il bene / è monogamico: solo una volta si può sceglierlo, e chiede il consenso solamente / alla parte dell'anima che ha il desiderio puro / di lui — quel punto di attenzione! — e mai / si rivolge alla volontà, ai suoi sforzi ... / Non è ancora venuto per voi quel giorno, il giorno / nuziale, l'ora della conoscenza / mattutina — ma è prossimo, lo avverto. /

Per intanto, vi lascio i miei libri prediletti: / se io non torno, saranno vostri amici, / e maestri, lo spero, come già miei. Tenete: / (*Gli porge alcuni libri*) fra loro troverete anche il mio saggio *L'ispirazione occitanica*, e vi sono le parti / compiute della mia tragedia, quella su *Venezia salvata*.

BOUSQUET - Il Vangelo in greco... Omero... il Graal... Lawrence d'Arabia coi suoi *Sette Pilastr* / della saggezza ... testi degni di voi, mia cara / amica troppo presto fuggitiva ... /

(*Si volge verso la porta che si apre e verso René Daumal, trentacinquenne pallido, vestito di scuro, che entra; poi prosegue lietamente*)

... e ben degni, / più che di me, dell'amico che viene / proprio stasera, dopo settimane di assenza! / Vieni, René; mi è caro rivederti: / tu sei, come Simone, fra i pochi spiriti eletti / di questo tempo, spiriti della vigilia, ancora / una volta ... ma siediti accanto a lei ...



(Daumal si siede accanto a Simone; Bousquet li guarda intento) ... straordinario ... / due fiamme, l'una azzurra, l'altra porpora ... (Riscuotendosi)

... voi / vi conoscete già?

SIMONE - *(Assorto, guardando Daumal)* René Daumal ... sì, ci siamo / scritti dai nostri viaggi, fisici ed interiori ... /

DAUMAL - *(Assorto, guardando Simone)* Simone Weil ... sì, ci siamo parlati spesso, è stato / ogni volta un viaggio vertiginoso, e insieme / rassicurante, un ritrovare il mondo / primigenio, dove eravamo parte / di ogni cosa, immortali, e dove tutto / era ancora possibile, com'era nell'infanzia ... / Ed ogni volta che questo infinito / si avvicina a noi, Joë, lei fuggiva ... /

BOUSQUET - Simone sta per partire, René; lascia Parigi; / con la sua lotta, porta a New York ed a Londra / la nostra ... Vedo che qualcosa d'altro / e di intenso è sospeso fra voi: certo vorrete / riparlare da soli, salutarvi con tutta / la necessaria pienezza ... È tranquilla / la situazione fuori?

DAUMAL - Tutt'altro: scorribande, / soldati dappertutto, sparatorie, sequestri ... / Non è stato uno scherzo raggiungerti ...

BOUSQUET - Ed allora / è meglio che Albertine rimanga qui stanotte; / penso io ad avvertirla; ma anche per voi, Simone, / sarebbe forse meglio differire ...

SIMONE - No, è escluso, / Joë, lo sapete: domattina, o meglio, / stamattina alle cinque devo partire. È tutto / fissato, e non sarebbe facile una seconda / volta ...

DAUMAL - Sì, è vero, in certi tempi / le buone occasioni non son date due volte, ed ormai / Parigi scotta per te. Se permetti, / Simone, e devi permetterlo, io / ti accompagno, ora, subito, a casa tua; ci perdoni, / vero, Joë? Vieni, salutiamo Albertine / di là ...

BOUSQUET - Sì, andate, e state molto attenti. / Fuori, sembra, c'è il fondo dell'inferno. /

Simone e Daumal stringono silenziosamente le mani di Bousquet ed escono. Rientra Albertine, e si siede al suo capezzale, prendendogli a sua volta le mani; la luce si abbassa lentamente.

BUIO

Cortile di casa Weil; sulla sinistra il portone di casa, sul fondo un cancello prospiciente la strada. Simone e Daumal entrano dal cancello e si avvicinano al portone.

DAUMAL - *(Con intensità affettuosa)* Come pulsa di stelle questa notte, la nostra / ultima notte insieme, Simone ... ed una stella / politica ed umana mi sembra anche quel tuo / progetto di un manipolo d'infermiere di prima / linea, di tempra eletta, da inviare sui fronti / più duri, a confortare e avviare i combattenti: / un contrappeso al bruto ardimento hitleriano ... / Magnifico progetto, davvero; che ne dice / il generale De Gaulle, nel suo ufficio / londinese?

SIMONE - Oh, non ho molte speranze, / René — anzi, nessuna fra i politici. Sono / pazzo, per loro ... Però a Joë piaceva; ed ora a te: basterebbe, se fosse / di per sé azione l'intima certezza ... /

DAUMAL - Ti vedo forte, al di là di ogni dubbio. / Una regina ardente, grande fra le rovine! /

SIMONE - Il dubbio ... Un tempo pensavo che il dubbio / alimenta la fede come il vento / alimenta per sua natura il fuoco ...

DAUMAL - Ora non più, lo sento. Nel tuo fuoco / l'aria scintilla

immota; e ogni mia cupa / sete di cose chiare vi si consuma. Quale / è la fonte, Simone, la fonte ardente di tanta / certezza? Quasi temo che tu risponda .. Pure / spero soltanto ciò che temo, cara / Simone, cara dolcezza dell'essere ...

SIMONE - Non devi / chiedermelo, René: mi abbaglia questo pensiero / vertiginoso, che alla solitaria / fine del mio cammino verso la porta stretta / mi sia concesso, per un soffio o un lampo, / l'incontro che non posso aver meritato, quello / con colui che chiamavo «l'amico sconosciuto» / nell'infanzia e poi nell'adolescenza — / quello per cui l'anima e il mondo intero / avrei dato ... Io posso esser vicina / soltanto a chi conosce da vicino la morte. /

DAUMAL - Oh Simone, lo sai bene quanto la porto dentro, / e come, e dove ... I miei polmoni, e il resto ... / Neppure a me rimane molto, pare ... / Ma tutto, tutto rimane, se noi / rimaniamo: noi costruiremo insieme, / palmo a palmo, la nostra vita nuova, immortale ... /

SIMONE - L'«alpinismo analogico» di quel tuo libro, dove / parli del continente interiore sconosciuto / e del Monte che è sede di Dio ... di questo ancora / mi dici ...

DAUMAL - Sì, la «guerra santa», quella / che mi hai insegnato in segreto, contro ogni / sporca pietà verso i tiranni interni / che nutrono i tiranni nel mondo del sociale: / le illusioni, i fantasmi dell'immaginazione, / questo nostro parlare per non vedere niente, / e ubriachezza, bestemmia, mascherate da motti / di spirito di cui si fa virtù, molto sogno, / molta pigrizia, se si è «artisti»: questa / era la pace che i miei amici e io stesso / proponevamo: magia nera, e basta. / Maghi eravamo: chiedevamo a Dio / di fare ciò che ci piaceva. Poi / tu sei venuta, e silenziosamente, / mentre io credevo d'insegnarti il sanscrito / e con te traducevo *Upanishads* e *Gita* / mi hai insegnato a esser solo, senza più l'illusione / di non essere solo — e allora ho visto / che in questa solitudine nuova non ero più / solo (perdona il gioco di parole!) ma c'era / lungo i secoli un pugno di compagni di viaggio / diretti verso questa totale conoscenza / che trasforma il fantasma dell'io nel Sé reale: / un pugno di compagni, e tu la prima fra tutti ... / Per te da allora ho raddrizzato, giorno / per giorno, l'arma che ho, le parole, / con loro sono stato dilaniato e colpito / fino all'osso; ma non è mai più entrato / il tumulto nel cuore, nella stanza regale / dove il tuo esempio mi dice che regna / la pace ...

SIMONE - Sì, una pace corazzata di tuono ... / Forse è la pace vera, René, la sola pace / promessaci dal Cristo ...

DAUMAL - Vuoi farti battezzare, / Simone? Di certo tu non sei fra quelli / che non vogliono andare fino in fondo / perché c'è tanto in mezzo ...

SIMONE - La più dura e più bella / cosa, René, è tornare a sapere nuovamente / sempre ciò che si sa. Da quattro anni, da quando / ad Assisi, davanti al crocifisso di Giotto / qualcosa di più forte di me — ed era la prima / volta nella mia vita — mi ha costretto, / stretto, / René, ad inginocchiarmi, io sono stata presa / da Cristo, dalla sua crocifissione / che bilancia e riscatta il male dell'universo, / dalla misericordia perfetta del Suo gesto / che è infinita, amorosa distanza di Creatore / dalle sue creature — solo ciò che è distante / si può davvero amare! — ed è infinita obbedienza / al suo destino di libero schiavo ... /

Lui, René, Lui, la Vita, il puro Bene, stava davanti alla mia inesistenza / in muta attesa, come un mendicante ... Quella Sua attesa era il tempo, e il mio tempo: / il consenso fu infine semplice, necessario / come mangiare in chi ha fame — ma ancora / non so chi fu mangiato e chi mangiò ... A te soltanto / posso dirlo, René ... pure, nel mio desiderio / del battesimo, lo sapevo allora / e lo so adesso, non c'è la perfetta obbedienza, e vi sono molti ostacoli, molti / dogmi ecclesiastici che io contemplo ma non accetto, e il Dio vendicatore / della Bibbia, che non riesco a vedere / come il Padre amoroso dei Vangeli, e la stessa / Inquisizione, ed altro ... è un grande punto in sospeso. /

DAUMAL - È una porta, Simone: devi aspettare che s'apra. Io aspetterò al tuo fianco, se lo vorrai, vicino / o lontano ...

SIMONE - È una porta, sì, e forse tu ne sei / a tua insaputa il guardiano ... Ed è tua, / allora, quella poesia ...

DAUMAL - Ti prego, / dimmela: sarà il dono più prezioso. /

SIMONE - *(Recita lentamente)* «Apriteci la porta e noi vedremo i frutteti, / berremo l'acqua fredda dalle tracce lunari. / Nemica agli stranieri brucia la lunga strada: / senza sapere erriamo e non troviamo luogo. //

Oh, vedere dei fiori! Qui ci è sopra la sete. / Davanti a noi, malati d'attesa, ecco la porta: / la romperemo a colpi, se sarà necessario. / E premiamo e spingiamo, ma l'ostacolo vince. // Attendere, languire vanamente guardando! / Allo sguardo la porta sta incrollabile, chiusa. / Ci mettiamo a fissarla, piangiamo a quel tormento; /

SIMONE WEIL: PROFILO BIOGRAFICO-CRONOLOGICO



1909-1918 - Simone Adolphine Weil nasce a Parigi il 3 febbraio 1909, secondogenita del medico Bernard Weil (n. 1872), unico intellettuale di una famiglia di commercianti ebrei di origine alsaziana, e di Selma Reinherz (n. 1879), proveniente da una ricca, colta ed eclettica famiglia ebrea galiziana naturalizzata belga, donna intelligente ed energica, dotata di molti talenti e di una sorta di genio pratico e pedagogico, che la porta a predominare nella vita familiare, organizzando con cura lungimirante l'educazione di Simone e di suo fratello André, nato nel 1906. La famiglia Weil, molto unita, non ha conservato pratiche religiose (il padre si professa ateo) e Simone cresce in un ambiente agnostico, ma fortemente connotato in senso etico; di salute cagionevole (è operata di appendicite a tre anni e si teme per la sua sopravvivenza) cresce in ammirata e quasi simbiotica emulazione del fratello, in un «mondo a parte» di giochi e di interessi creativi in cui le fiabe, la poesia e il teatro antico e barocco hanno una parte essenziale. Manifesta precocemente una volontà eroica e «stoica» di dominare il corpo, alimentata anche dalle convinzioni naturalistiche e igienistiche della madre, che le provocano una durevole ripugnanza verso i contatti fisici. In conseguenza degli spostamenti della famiglia durante la prima guerra mondiale, al seguito del padre mobilitato come ufficiale medico, Simone e André compiono studi irregolari ma brillanti, soprattutto privati e per corrispondenza; qualcuno li definisce «il genio e la bellezza».

1919-1924 - Nel fratello emerge, insieme al genio matematico (che lo porterà ad entrare a 16 anni all'École Normale), una costellazione di talenti da *enfant prodige*. Simone, più riflessiva e dubitosa di sé, è già pervasa da una forte sensibilità sociale, si appassiona a Pascal e a Lamartine; nel 1922-23, durante gli studi al liceo Fénelon, dove è entrata nel '19, cade in una crisi adolescenziale di disperazione, sentendosi schiacciata dal confronto con i «doni straordinari» del fratello, e credendosi esclusa da «quel regno trascendente in cui gli uomini di grandezza autentica sono i soli ad entrare, e dove abita la verità». Dopo mesi di tenebre interiori, ha infine e per sempre la certezza del proprio destino personale, che percepisce come una presa di coscienza, un indomito *dressage* dell'attenzione orientata verso la verità, che in prospet-

tiva dovrà e potrà essere compiuto dall'umanità intera. Comincia a manifestare la sua vocazione spirituale in senso politico-sociale: dotata — nella sua palpabile «diversità» che sempre le susciterà intorno un intenso odio-amore — di un forte ascendente sulle compagne, trasforma un gruppo di loro in novelli «Cavalieri della Tavola Rotonda», votati all'egalitarismo e alla difesa dei più deboli. La madre incoraggia in lei «non le grazie della fanciullina, ma la dirittura del ragazzo»: e nelle lettere degli anni '25-'28 a lei Simone si firmerà «ton fils respectueux».

1924-1929 - Segue al liceo Duruy le lezioni del filosofo Le Senne e nel giugno '24 supera il *baccalauréat* in filosofia, iscrivendosi al liceo Henri IV per il corso biennale di preparazione all'École Normale (corso detto «cagne» in gergo studentesco); è il secondo anno in cui le donne sono ammesse nella frequenza. All'Henri IV insegna il filosofo Émile Chartier (1868-1961), che nei suoi scritti si firma Alain: soprannominato dagli allievi «l'Uomo», avrà un influsso «socratico», determinante nel riconoscere la grandezza dell'allieva, orientandone il pensiero verso l'espressione chiara di idee universali, e nel rafforzare in lei il culto della libertà critica, dell'amicizia, della giustizia, della «fede che nega il destino» (saranno, in Simone, i concetti cardine di *grâce* e di *pesanteur*); il primo saggio di Simone, un commento alla fiaba *I sei cigni* di Grimm, è una delle esercitazioni periodiche richieste dal maestro, e così il successivo, *Le beau et le bien* del '26, che Alain giudicò «bellissimo». Simone studia Cartesio, Spinoza, Platone e Kant. Oscilla fra la preparazione alla Normale e il «grande progetto», già concepito, di entrare in fabbrica; nel '27 concretizza il suo appassionato impegno politico simpatizzando col comunismo (ma non si iscriverà mai ad alcun partito), e il suo operaiismo insegnando francese, sociologia ed economia politica nei corsi di scuola popolare del Groupe d'Éducation Sociale. Nei due anni successivi si concentra nella battaglia contro i privilegi dei normalisti e condivide attivamente la loro campagna pacifista, iscrivendosi alla Lega dei Diritti dell'Uomo favorevole all'unione franco-tedesca. Fallito una prima volta il concorso nel '27, e superato nel '28, anche dopo l'entrata in Normale come esterna (è di quest'epoca l'incontro-scontro con Simo-

ne De Beauvoir, descritto da quest'ultima nelle *Mémoires d'une jeune fille rangée*) Simone continuerà a seguire le lezioni di Alain e a sottoporli i suoi saggi. Nel '27 inizia anche le sue esperienze di lavoro estivo, partecipando alla vita dei contadini in varie fattorie, prima in Normandia e poi nel Giura. Nel '29 inizia a collaborare alla rivista di Alain, i «Libras Propos», con articoli sulla percezione e sul tempo.

1930-1933 - Ottiene il diploma di studi superiori con una tesi su *Science et perception dans Descartes*, dove affronta il rapporto fra la forma del pensiero scientifico e le altre forme di conoscenza; superato l'esame di abilitazione in filosofia nel giugno del '31, chiede di insegnare «in una città portuale (se possibile Le Havre) oppure in una città industriale del centro o del nord». È assegnata invece al liceo femminile di Le Puy, piccola cittadina dell'Auvergne. Durante l'estate del '31, recatasi coi genitori nel villaggio normanno di Réville, Simone riesce a farsi ospitare da una famiglia di pescatori, i Lecarpentier, condividendo la loro esperienza quotidiana del mare come fatica. Nell'autunno del '31 inizia il suo insegnamento a Le Puy, dove cominciano a manifestarsi le forti emicranie da cui non si libererà più, e dove l'ambiente retrivo si scontra col suo stile di vita estremamente anticonformista, col suo fervore pedagogico innovatore (abolisce i manuali ed organizza per le allieve corsi di storia delle scienze) e col suo slancio sociale: utilizza solo la quota di stipendio equivalente a quella dei maestri, distribuendone il rimanente a casse di integrazione e di soccorso; inizia a collaborare alle riviste del sindacalismo rivoluzionario, di tendenza antibolscevica (*L'Effort* e poi la *Révolution Proletarienne* e il *Cri du peuple*). Partecipa al 27° Congresso della Cgt, organizza un gruppo intersindacale fra i lavoratori della città, promuove un'università operaia per i minatori di Saint-Etienne, per abolire la «divisione degradante del lavoro» in manuale e intellettuale, e per «dare agli operai il potere di maneggiare il linguaggio». Si mette alla testa del movimento dei disoccupati, scandalizzando — lei insegnante e donna — i colleghi, i benpensanti e la stampa conservatrice di Le Puy, di Lion e di Parigi; le autorità la sorvegliano e rischia il licenziamento. La stessa situazione, peggiorata sul piano istituzionale, si ripeterà l'anno



dopo ad Auxerre e quello successivo ('33-'34) a Roanne, dove Simone tiene una serie di lezioni sul marxismo e partecipa, portando fieramente la bandiera rossa, alla grande marcia di 3.000 minatori (le lezioni di Roanne, col titolo *Leçons de philosophie*, usciranno nel 1959 [Paris, Plon] trascritte e presentate da A. Guérilhault). Nell'agosto del '32 è a Berlino, a pensione in una casa operaia, «per cercare di capire su che cosa poggiasse la forza del fascismo»: si è documentata, fra l'altro, sulla raccolta di saggi di Trotskij *Et maintenant?* che ha recensito, ed ha l'incarico di cercare il figlio di Trotskij, Lev Sedov, che è ricercato e che le affida una valigia di documenti compromettenti. Simone si accende di solidarietà profonda e fraterna per la Germania proletaria e popolare, segnata irreversibilmente dalla crisi e minacciata dal movimento hitleriano del cui successo ritiene responsabile sia il burocratismo filosovietico del Partito comunista tedesco, sia l'aggressivo nazionalismo francese (viene perciò accusata di disfattismo): la serie di articoli sulla situazione tedesca sarà raccolta, insieme ai successivi interventi sulla guerra di Spagna, negli *Écrits historiques et politiques* (Paris, Gallimard, 1960). Fra i numerosi sindacalisti rivoluzionari che conosce, diviene amica di Boris Souvarine, che dirige la rivista *La Critique Sociale*, su cui Simone pubblica nel '33-'34 recensioni e interventi politici (altri otto saggi di questo periodo sul dibattito etico-ideologico intorno alla concezione marxista e alla teoria della rivoluzione come «lavoro» saranno raccolti nel volume postumo *Oppression et liberté*, Paris, Gallimard, 1955); dopo la presa di potere di Hitler nel marzo '33, aiuta attivamente ogni sorta di profughi tedeschi (sindacalisti, repubblicani, ebrei, anarchici). Insieme ad alcuni compagni, Simone, che rimprovera ai trotskisti la loro indecisione, rompe con la Terza Internazionale stalinista, e matura la certezza di esprimere idee «eretiche rispetto a tutte le ortodossie»: idee che elabora nel suo «Grand Oeuvre», il saggio *Réflexions sur les causes de la liberté et de l'oppression sociale*. Ospita nell'appartamento dei genitori anche Trotskij, che vive in esilio e sotto sorveglianza a Barbizon, ed ha con lui un memorabile incontro-scontro di tre giorni. Si stacca anche dall'organizzazione di Souvarine, il *Cercle Communiste Démocratique*, in cui ha conosciuto lo scrittore irrazionalista Georges Bataille, che sostiene la rivoluzione come «trionfo dell'irrazionale» e che nel romanzo *Le bleu du ciel* la raffigurerà, con forte ambivalenza, col nome di Lazare. Disillusa sulle virtù della rivoluzione, rinuncia alla militanza politica: prevede amaramente, in una lettera all'amica Simone Pétrement, che «tutto il sangue che sarà versato lo sarà invano», e che gli eroismi individuali saranno strumentalizzati dalla propaganda.

1934-1938 - Nel giugno '34 chiede un congedo dal-



l'insegnamento «per studi personali», e il 4 dicembre entra in fabbrica, assunta, tramite Souvarine, come operaia addetta alle presse della Société Alsthom; passerà poi un mese alle fucine Carnaud («vera galera» da cui esce licenziata) e infine, nel maggio '35, alle officine Renault, dove resta fino a metà agosto. Tormentata dalle emicranie e dallo sforzo fisico spossante, eppure fiera della propria minimale autosufficienza, Simone sperimenta l'alienazione dal pensiero e la distruzione della dignità personale «sotto i colpi di una costrizione brutale e quotidiana», la fame e la disoccupazione, ma anche l'uguaglianza e la solidarietà autentiche, come registra con gioia nel *Journal d'usine* (pubblicato, a cura dell'amica Albertine Thévenon moglie del sindacalista Urbain, insieme a lettere dal '34 al '40 e ad articoli sui problemi del lavoro in fabbrica, sotto il titolo generale *La condition ouvrière* [trad. it. di F. Fortini, Milano, Ed. di Comunità, 1952]), dove Simone traccia ad un tempo una fisiologia, un'estetica e un'etica del lavoro. Nel settembre del '35 viaggia coi genitori in Spagna e Portogallo; nell'ottobre torna all'insegnamento, a Bourges: i suoi corsi di filosofia si fanno più concreti e densi di riferimenti alle grandi opere di scrittori classici e contemporanei (da Omero a Sofocle, da Goethe a Balzac, da Saint-Exupéry a Valéry e Claudel) nelle quali è presente il tema dell'ascesi, della «prova del valore umano» attraverso la sofferenza: comincia a precisarsi la sua attenzione al cristianesimo, mentre avverte che la crescente e generalizzata oppressione politica si è già trasformata in preparazione bellica. Lavora periodicamente in campagna presso una coppia di piccoli proprietari agricoli, impegnandosi, malgrado la crescente spossatezza, nelle fatiche più dure, e rifiutando



spesso il cibo per solidarietà coi poveri del mondo intero. In seguito al grande sciopero di giugno, svolge un'inchiesta sulle fabbriche della Francia del nord: visita molte officine occupate, fra cui la Renault. Allo scoppio della guerra civile spagnola, Simone parte prima per Barcellona — ufficialmente come giornalista — poi per Pina, in Aragona, dove nell'agosto '37 si unisce alla colonna franco-internazionale delle milizie anarchiche di Buenaventura Durruti; ma un incidente dovuto alla sua miopia (nel sottobosco, mette il piede in una padella d'olio bollente) la costringe a lasciare il fronte e a tornare in Francia insieme ai genitori, che l'avevano seguita a distanza: la colonna Durruti sarà sterminata poco dopo. Pur solidarizzando coi repubblicani in lotta, Simone appoggia il governo pacifista di Léon Blum: non tornerà più in Spagna, shockata dall'esperienza dell'«odio fra poveri», dal gusto di uccidere visto nei militanti (registrato nel *Journal d'Espagne* come esperienza ipnotica della forza) e delusa da un conflitto che, come scrive a Bernanos, le si è rivelato non più «una guerra di contadini affamati contro i proprietari terrieri e il clero loro complice», ma una guerra imperialista. Stanca e in preda a una grave crisi, si reca per curarsi a Montana, in Svizzera, e poi in Italia, una prima volta fra l'aprile e il giugno del '37, e una seconda dal maggio al luglio del '38. Ne riceve un profondo nutrimento umano, estetico e spirituale: vede Milano, Ferrara, Ravenna, Firenze, Assisi, Roma, poi Padova e Venezia (che le ispirerà nel '40 la tragedia incompiuta *Venise sauvée*, poi raccolta, insieme alla produzione poetica, «vocazione rimossa dai tempi dell'adolescenza», nell'edizione di Gallimard del 1968, ma già tradotta in italiano da Cristina Campo [Brescia, Morcelliana] nel 1963; visita i musei, «ubriacandosi» di Giotto, delle statue greche, di Leonardo e Michelangelo, della musica di Mozart e di Monteverdi al giardino di Boboli; legge Dante, Petrarca, Machiavelli e Galileo, ma soprattutto è presa dai «piaceri puri» del paesaggio umbro e dalla spiritualità di San Francesco, mentre nel fascismo, da cui il popolo italiano le appare intimamente alieno, vede il vuoto e «la divinizzazione mascherata della morte». Nel giugno '37 cade in Francia il governo Blum e finisce di fatto il Fronte popolare: Simone riflette sull'atmosfera morale «intollerabile» che si è creata, sulla forza che — alleatasi con la tradizione ebraico-romana nel cristianesimo istituzionalizzato — ispira il potere dominando l'immaginazione collettiva. A metà gennaio del '38 chiede un primo congedo dal liceo di St. Quentin, città operaia vicino a Parigi; rinnovato via via per motivi di salute fino al '40, il congedo si trasformerà in abbandono definitivo dell'insegnamento. Simone si dedica sempre più ai problemi del colonialismo e della politica internazionale (segue i negoziati di Monaco, mentre il suo pacifismo si fa critico; aiuta amici



la visione è continua e il tempo grave ci abbatte. // La porta ci è davanti: a che ci serve volere? / È meglio abbandonare la speranza, andar via. / Non entreremo mai. Ci ha stancato vederla. / S'apri la porta su tanto silenzio // che né i frutteti apparvero, né i fiori; solo lo spazio immenso col suo vuoto di luce / d'improvviso presente da parte a parte, il cuore / colmò, lavando gli occhi quasi ciechi di polvere».

DAUMAL - È splendida, Simone; e ora capisco / anche in cosa consiste la mia libertà vera / nei tuoi confronti: io devo lasciarti / libera veramente, disfarmi del potere / che mi dà — o che io credo possa darmi — / il tuo ... il tuo sentimento per me. Sì, la più grande / cosa, Simone, è quella che può farsi / talmente piccola da render vana, / superflua ogni grandezza.

SIMONE - Quanta strada / hai bruciato, René, fra il lampo e il tuono ... / Quanta felice strada: tu cominci / ora il tuo vero cammino, ed anch'io: / sempre ho detto a me stessa che per essere al mondo, / per il mondo, era più del respiro necessario / vegliare, al caldo e al gelo che ci incollano gli occhi, / per scorgere nel centro della ruota l'amore / formarsi dentro l'essere come nello smeraldo / il verde, e anche di me, frammento male tagliato / di Dio, fare smeraldo o diamante immortale. / Sarò ben presto ricongiunta, presto / riattaccata ... e, lo spero ... vicina al tuo frammento. /

DAUMAL - (Le prende le mani con trasporto) Oh, Simone, come dirti ...

Si sentono improvvisamente spari vicini, grida imperiose in tedesco, un rumore di motore, e appare un sidecar con due SS a bordo, seguite da altre a piedi, che inseguono un uomo affannato e stravolto; lo raggiungono, lo picchiano e si accingono a portarlo via

... Dio, ma cosa succede?

Simone, alla vista dell'uomo, si slancia per soccorrerlo; Daumal la trattiene con forza e insieme con tenerezza angosciata

No, Simone, ferma! Sarebbe pazzia, / soprattutto per te, portargli aiuto! / E proprio adesso che stai per partire! / (Simone cerca di divincolarsi)

Non puoi — non ora! Se non vuoi pensare / a te, pensa ai tuoi amici, pensa ai tuoi genitori! /

SIMONE - (Piangendo e gettandogli le braccia) Non ora, no, non ora ... ma se non ora, quando?

BUIO

Salotto di casa Weil. Alain è al proscenio con in mano il diario aperto di Simone. Dietro di lui, in penombra, Selma, Albertine e Camille, come nell'atto I. Alain chiude il diario.

ALAIN - «Ma se non ora, quando?» — quante volte ci ha scosso la tua domanda, Simone, in questi anni / di ferro e fuoco, di scelte feroci / che ci hanno tutti vagliati e torchiati / staccando le ossa dalla carne e il cuore / dalla coscienza, passandoli al filtro / del sangue dei caduti ... La giovinezza dava / tutta se stessa, altro non conoscendo / di sé che la sua fame di giustizia; / e la vecchiaia che troppo conosce, / troppo prevede, questa mia vecchiaia / non poteva più dare che una muta memoria ... /

CAMILLE - Ma ora forse, alla luce multiforme di tutto / ciò che sappiamo, Alain, riaffiora questa radice: / né in fabbrica, né in Spagna, né con la Resistenza / Simone sarebbe andata, senza il Suo insegnamento. / E neanche noi, a modo nostro, l'avremmo / seguita, traducendo lo squilibrio celeste / di lei in un faticoso, elementare / equilibrio terrestre: da New York mi mandava / pagine del suo saggio su *Libertà e oppressione / sociale* e ad Albertine quei suoi pensieri abbaglianti / sul soprannaturale; ma invidiava, diceva, / il nostro quotidiano pericolo, le bombe, / il pane razionato — che anche lei ha condiviso / fino a morirne — gli sforzi e le astuzie / per nascondere qualche ricercato politico o razziale ...

ALBERTINE - Proprio a un piccolo / gruppo di rifugiati, nella tua cantina, / ti ricordi, Camille, un anno fa leggevamo / quel progetto che ci mandò da Londra / Simone, per una / nuova Francia ed una nuova Europa, la sua *Dichiarazione / dei doveri verso la creatura / umana* ...

ALAIN - E quale era l'idea portante? /

ALBERTINE - Quella che siano uomini capaci, non partiti, / a trasformare in idee forti e chiare / le aspirazioni vive ma confuse / del popolo; perché il potere deve / essere lo strumento e non il fine / della politica, allo stesso modo / che un pianoforte è il mezzo e non il fine / di una sonata — e, se la gerarchia / corretta fra le scienze ed il potere / verrà ristabilita, dice infine il progetto, / l'uomo potrà ricostruire il mondo: / la sua casa, di cui non è padrone, ma il figlio / del padrone, il bambino del Creatore. / E c'era altro, molto altro ... ma adesso quello scritto dov'è, / Camille?

CAMILLE - Non lo so, purtroppo. / La mia casa, colpita dalle bombe, / non ha saputo custodirlo ... ed ora / che il tunnel della guerra mostra infine una luce / fievole ma crescente, ci sarebbe prezioso ... / Ma nessuno ne ha copia? La famiglia / di Daumal, forse ...

SELMA - No, Camille: sai / che è morto da una settimana appena / quel povero ragazzo — quando ha appreso / della scomparsa di Simone ha perso ogni voglia di vita e di salute — / e, morendo, ha lasciato per me carte, poesie, / lettere di Simone; ma quello scritto non c'era. / Però rassicuratevi: / ne ha copia una persona / più illustre per le doti d'intelletto e di cuore / che per la posizione curiale: intendo il Nunzio apostolico, Monsignor Roncalli, / che è qui a Parigi da solo due anni. Ha conosciuto Simone poco prima / che lei partisse, e so che gli ha lasciato / gli scritti estremi, che neanche io conosco / se non nei titoli; e quello che dite / compare nella lettera con cui il Nunzio / mi invita a visitarlo dopo la funzione, / proprio stasera ... anzi, miei cari amici, / caro Maestro, mi accorgo che l'ora / è già tarda; vogliate perdonarmi: / non posso farlo attendere. Questo incontro è prezioso / per me ...

ALAIN - Dunque è prezioso per noi tutti; è importante / che Lei non manchi ... Prendiamo congedo, / grati per tutti i doni di cui ci ha fatto parte. /

CAMILLE - E di cui a nostra volta faremo parte agli altri ... /

ALBERTINE - Tutti quelli che avranno contatto vivo e parte / nella catena delle nostre vite.

L'uno dopo l'altro stringono le mani a Selma ed escono; Selma esce per ultima.

BUIO

Cappella cattolica della Nunziatura. Canti polifonici in sottofondo. Monsignor Roncalli, sessantenne dal viso affabilmente spirituale, sta concludendo la funzione vespertina, celebrata da alcuni altri sacerdoti. Al termine, questi ultimi scendono dall'altare ed escono: Monsignor Roncalli scende anch'egli, si volge e con le mani tese va incontro a Selma che lo attende in piedi, in fondo alla Cappella.

MONS. RONCALLI - Benvenuta, mia cara Madame Weil! Atten- devo / con ansia e con trepidazione questo / nostro incontro; stasera la Messa e il successivo / Ringraziamento assumono un valore speciale: / questa vostra presenza è una corona materna, / un suggello benevolo al passato privilegio / di avere conosciuto vostra figlia — per poco / tempo, voi lo sapete, prima che il suo destino / conducesse lontano da tutti noi la sua / persona, e insieme ci rendesse ancora / più vicino il suo ardore, la sua fede operosa ... /

SELMA - È mia la gratitudine, / Monsignore, la lieta / sorpresa che mi ha colto al Suo messaggio, alla Sua / inattesa chiamata; ed ora le Sue parole / mi confermano, se mai fosse occorso, / la Sua fama, che è quella di grande ambasciatore / di una Chiesa ecumenica, finalmente capace / di trovare se stessa in altre voci ...

MONS. RONCALLI - La Chiesa è sempre una e se stessa, Madame Weil, come madre / fedele nell'amore a ogni suo figlio vicino / o lontano; ma in questo nostro tempo, agitato / da crisi e mutazioni vio-

lente e sanguinose / come quella attuale, da tenebre ed orrori, / ma anche da grande sete di giustizia, di pace, / di verità, la Chiesa, che è come la fontana / annosa del villaggio, più che mai deve aprirsi, / con tutte le sue vene, ad ogni membro / della famiglia umana, ad ogni cuore che porti / in sé una fonte viva, un vivo lume / che splenda alla finestra nella notte per ogni / viandante; e vostra figlia, questa luce l'aveva / e non ne è stata avara: fedelmente, / naturalmente cristiana, nel senso / che coltivava in sé ciò che vivifica e unisce / e non ciò che divide, lei ha scelto la parte / migliore, quella / che il Signore dice che non ci sarà tolta.

SELMA - Oh, Monsignore, ma quante / rinunce e spine mortali si è inflitta / per quella parte, quante!

MONS. RONCALLI - (*Sorridente*) Ah, proprio un santo nato / qui nella vostra terra, a Sales, parla in un suo / scritto di un uccellino che canta dentro un bosco / di spini ... ma cantando, io credo, quell'uccello / dalla pazienza tanto ardita e lieve / pian piano fa fiorire il bosco intero.

SELMA - Che queste Sue parole generose / si avverino è la sola mia speranza...

MONS. RONCALLI - È certezza, credetemi, Madame Weil: me lo prova / non tanto, e non soltanto, la mia fede / che il regno di Dio viene tutti i giorni, ed ancora / non ha finito di nascere — ma anche / il testo straordinario che Simone mi ha lasciato, / insieme ad altre carte che sono qui per dare / a Voi: si chiama «Prologo», questo scritto, e io lo credo / proprio il suo testamento spirituale: / c'è la sua notte oscura ed il suo giorno / promesso, c'è la nostra povertà che diventa / sconosciuta ricchezza, il nostro nulla / chiamato ad essere tutto ...

(*Si dirige verso un inginocchiatoio, prende un foglio da un fascicolo, lo alza*)

...Ecco, ascolti: /

Mentre Mons. Roncalli resta immobile in atto di leggere, la voce di Simone, fuori campo, recita lentamente il testo, con pathos via via crescente. La scena si oscura lentamente; il finale è recitato a scena buia.

«Entrò nella mia camera e mi disse: / "miserabile, tu che non capisci / nulla, che non sai nulla. Vieni, vieni / con me: ti insegnerò cose di cui / non sospetti neppure". Lo seguii. / Mi portò in una chiesa, nuova e brutta. / Mi condusse di fronte all'altare, e mi disse: / "Inginocchiati" "Ma non sono stata / battezzata" gli dissi. Egli mi disse: / "Géttati con amore in ginocchio dinanzi / a questo luogo, come innanzi al luogo / in cui esiste la verità". Obbedii. / Mi fece uscire, e salire su, fino / a una mansarda, dalla cui finestra / aperta si vedeva tutta la città, qualche / catasta di legname, il fiume / dove chiatte si scaricavano. Mi fece sedere. / Parlò. Eravamo soli. A volte entrava qualcuno, / si univa alla conversazione, poi / si allontanava. Non era più inverno, / non era ancora primavera. I rami / degli alberi erano nudi, senza gemme, in un'aria / fredda e assolata. La luce saliva, / splendeva, declinava — poi le stelle, / la luna, entravano dalla finestra; / poi nuovamente tornava l'aurora. / Talvolta egli taceva, tirava fuori un pane / da una credenza, e ce lo spartivamo. / Quel pane aveva davvero il sapore / del pane. Non ho mai più ritrovato / quel sapore. Versava per me e per sé del vino / che chiudeva il sapore del sole e della terra / su cui quella città sorgeva. A volte / ci stendavamo sopra il pavimento / della mansarda, e su di me scendeva / la dolcezza del sonno. Dopo mi risvegliavo / e bevevo la luce del sole. Egli mi aveva / fatto promessa di un insegnamento, / ma non mi insegnò nulla. Parlavamo / a pezzi ed a bocconi di ogni sorta di cose, / come amici di vecchia data. Un giorno / mi disse: "Adesso vattene". Io caddi / in ginocchio, abbracciandogli le gambe, / lo supplicai di non cacciarmi. Ma egli / mi spinse giù per le scale. Le scesi / senza sapere nulla, il cuore a pezzi. / Poi mi accorsi di non sapere affatto / dov'era quella casa. Non ho mai / cercato di ritrovarla. Capivo / che egli era venuto a cercarmi per errore. / Il mio posto non è in quella mansarda: è in qualunque / luogo, dentro la cella di una prigione, in un di / quei salotti borghesi pieni di *peluche* rossa / e di ninnoli, nella sala d'aspetto d'una / stazione in un qualunque luogo, ma non in quella / mansarda. Qualche volta, con timore e rimorso, / non posso fare a meno di ripetermi parte / di quello che mi ha detto. Però, come sapere / se lo ricordo esattamente? Lui / non è qui a dirmelo. So bene ch'egli / non mi ama. Come potrebbe amarmi? / Eppure, in fondo a me stessa, qualcosa, / un punto di me stessa, non riesce a impedirsi / di pensare, tremando di paura, che forse ... forse ... malgrado tutto ... egli mi ama».



Le illustrazioni che corredano il dramma «La fonte ardente» sono tratte da «Psicologia e alchimia» di Carl Gustav Jung, Astrolabio, Roma, 1950: a pag. 106, Mercurio nell'uovo dei filosofi coi piedi poggiati sul sole e la luna, ad indicare la sua doppia natura. Gli uccelli indicano la spiritualizzazione mentre i raggi del sole dall'alto provocano la maturazione dell'«Homunculus» nel recipiente. A pag. 109, dall'alto in basso, la «putrefactio» senza la quale la «mira» (meta) dell'«opus» non può essere raggiunta. Una stampa dal «Rosarium Philosopharum» raffigurante l'ermafrodito con i tre serpenti e il serpente, poggiante sul drago mercuriale tricefalo. A pag. 112, il matrimonio tra l'acqua e il fuoco (unione dell'inunibile) secondo una rappresentazione indiana. Le figure hanno ciascuna quattro mani come segno delle loro molteplici capacità. A pag. 116, Maria Prophetissa, sorella di Mosè e, nello sfondo, la congiunzione del superiore e dell'inferiore. A pag. 120, la Terra come prima materia, che nutre il figlio dei filosofi. In questa pagina, il compimento del processo: Ermete come Anthropos legato dalla fune tripartita all'«artifex» e alla «soror»; di sotto Ercole, simbolo frequente in virtù delle sue «opere» e, nello sfondo la scala, che al termine della trasformazione non viene più usata.

FINE

ubulibri

La collanina

Rarità d'autore, inediti, riscoperte sullo spettacolo e oltre, in raffinata veste grafica da collezione.

- 1. Conversazione con Hubert Fichte**
di Jean Genet
In appendice: *Quattro ore a Shatila*
pp. 80, L. 12.000
- 2. Dialoghi sul cinematografo**
di Jean Cocteau
pp. 136, L. 15.000
- 3. Il Paese di Teatro**
Usi e costumi singolari dei suoi abitanti
di Jerome K. Jerome
pp. 112, L. 12.000
- 4. Don Giovanni e Wagner**
di Charles Baudelaire
pp. 80, L. 12.000
- 5. I film liberano la testa**
di Rainer Werner Fassbinder
pp. 120, L. 15.000
- 6. La possessione
e i suoi aspetti teatrali**
di Michel Leiris
pp. 80, L. 13.000
- 7. Amleto e Faust**
di August Strindberg
pp. 84, L. 13.000
- 8. Conversazioni con Glenn Gould**
di Jonathan Cott
pp. 96, L. 13.000
- 9. Claus Peymann compra un paio
di pantaloni e viene a mangiare
con me e altri Dramoletti**
di Thomas Bernhard
pp. 112, L. 16.000
- 10. Il castello delle Désertes**
di George Sand
pp. 144, L. 16.000
- 11. Vodù. Le danze di Haiti**
di Katherine Dunham
pp. 80, L. 16.000
- 12. Stille Nacht**
I corsi di Avignone
di Tadeusz Kantor
p. 108, L. 16.000

I testi

Testi teatrali nuovi o riscoperti: uno strumento per lo spettatore, un panorama sulle prospettive della scrittura drammaturgica.

Besucher
di Botho Strauss
(Besucher, Il tempo e la stanza, Sette porte: una trilogia)
Postfazione di Roberto Menin
pp. 124, L. 25.000

Teatro I
di Heiner Müller
(Filottete, L'Orazio, Mauser, La missione, Quartetto)
Introduzione di Saverio Vertone
pp. 134, L. 28.000
Seconda edizione

Germania morte a Berlino e altri testi
di Heiner Müller
(Vita di Gundling, Germania morte a Berlino, Hamletmaschine, Materiale per Medea, La strada dei panzer)
Postfazione di Elisabetta Niccolini
pp. 148, L. 30.000

Il teatro del sarto
di Franco Scaldati
(Il pozzo dei pazzi, Assassina, La guardiana dell'acqua, Occhi)
Introduzione di Vincenzo Consolo
pp. 172, L. 24.000

L'angelico bestiario
di Enzo Moscato
(Festa al celeste e nubile santuario, Ragazze sole con qualche esperienza, Bordello di mare con città, Pièce noire, Partitura)
Introduzione di Fabrizia Ramondino
pp. 296, L. 40.000

Il ritorno al deserto e altri testi
di Bernard-Marie Koltès
(Scontro di negro contro cani, Quai Ouest, Nella solitudine dei campi di cotone, Il ritorno al deserto)
Traduzioni di Saverio Vertone, Ferdinando Bruni, Jean-René Lemoine
pp. 212, L. 38.000





TEATRO DI ROMA

ACEA

Azienda Consorzio Energia Ambiente

SPONSOR UFFICIALE

In Forma dunque di candida rosa

Siamo partiti da un'immagine: la lettura come indizio di sopravvivenza e come forma di reincarnazione. Il progetto è molto semplice: leggere (rileggere) la Divina Commedia con gli occhi - e attraverso le voci - dei protagonisti della cultura italiana d'oggi.

In cento sere (anzi cento e una : perchè si comincerà, per tornarci alla fine, dal XXXIII del Paradiso) poeti, scrittori, artisti, intellettuali leggeranno canto per canto l'intero poema.

Lo leggeranno e forse ne parleranno: mai, tuttavia, nei modi di una professionale o professorale "lectura Dantis". Sicuramente, essendo questa la nostra specifica richiesta, ciascuno affiancherà alla lettura del "suo" canto dantesco la lettura di altri testi poetici scelti secondo le proprie inclinazioni e preferenze nella letteratura italiana d'ogni tempo, dalle origini sino ai nostri giorni.

Il ciclo delle cento e una serata si configurerà così, oltre che come una "riappropriazione" del massimo capolavoro della nostra cultura e della nostra lingua, anche come un itinerario attraverso otto secoli di poesia italiana: un lungo itinerario fatto di tanti brevi itinerari, di tanti attraversamenti personali e fulminei.

Un'altra e del tutto particolare richiesta rivolgeremo ai poeti: che nessuno legga le proprie poesie. Vogliamo che tutti, poeti compresi, possano apparirci qui, più che alla luce di ciò che amano di se stessi e che noi amiamo in loro, alla luce di ciò che soprattutto amano di altri e in altri - delle poesie che più amano.

Giovanni Raboni

Al Teatro Argentina - i lunedì
Il Teatro Argentina è il teatro della tua città

TEATRO PUBBLICO E DRAMMATURGIA ITALIANA

GLI STABILI LATITANTI
VERSO I NUOVI AUTORI?

Trentatré produzioni nella scorsa stagione: i dati ridimensionano gli addebiti - Il vero problema è la distribuzione affidata a incompetenti.

NUCCIO MESSINA

Da Nuccio Messina, direttore di Venetoteatro e presidente dell'Associazione Teatri Stabili, riceviamo questo intervento.

Uno dei motivi ricorrenti nelle annose polemiche sulla gestione pubblica del teatro drammatico riguarda la questione del teatro nostrano contemporaneo, del mancato sostegno — secondo alcuni — da parte dei teatri stabili alla drammaturgia italiana dei nostri giorni.

Si sono esercitati con qualche profitto critici disinteressati e addetti ai lavori. Soprattutto attivi sono stati, nel tempo e con una certa regolare periodicità, certe confraternite di autori e i soliti ben noti detrattori dell'iniziativa pubblica. Io stesso all'epoca della mia direzione allo Stabile di Torino dovetti cimentarmi in un'aspra contesa verbale e scritta con Dacia Maraini, giovane leonessa ben convinta delle sue buone ragioni, e Roberto Mazzucco, addetto ai lavori in lizza con spade spuntate e pistole scariche; e in una sterile diatriba con la pur gloriosa compagnia degli Associati che pretendeva denaro e assistenza per allestire un testo di Lajolo, più un racconto o un articolo diviso in battute che non una vera e compiuta opera drammaturgica.

La realtà e la sostanza, tuttavia, sono ben altre. I teatri pubblici, proprio per la loro natura di istituzioni garanti della continuità e della stabilità del lavoro teatrale hanno preferito instaurare, quando ciò è stato possibile, rapporti operativi con gli autori e agganciare tali rapporti a quelli con registi e attori e alle scelte culturali della loro iniziativa.

Fu, ad esempio, un indirizzo ben preciso quello del Teatro Stabile di Torino negli anni '60 e '70 di «iniziare» al teatro scrittori e letterati, se non altro per garantirsi e garantire al pubblico una scrittura drammatica di buon livello. Debuttavano così Natalia Ginzburg con *Ti ho sposato per allegria*, Giovanni Arpino con *Donna amata dolcissima*, Alberto Moravia con *Il mondo è quello che è*, Giuseppe Dessì, Pasolini e altri.

Ciò accadeva contemporaneamente in vari teatri stabili; e la cronaca di collaborazioni del genere si ripete silenziosamente di anno in anno. Bastino l'esempio di Catania con Leonardo Sciascia e Giuseppe Fava e quello di Genova con Vico Faggi e Luigi Squarzina.

È sorprendente notare che nella stagione teatrale 1990-91, l'ultima in ordine di tempo, l'interesse delle direzioni artistiche dei teatri stabili è stato prevalentemente rivolto alla drammaturgia contemporanea con particolare riguardo a quella italiana, presente nei cartelloni del teatro a gestione pubblica con 33 produzioni su 78 allestimenti curati dal settore.

E non a caso figurano autori noti e meno noti, se è vero — come è vero — che l'attenzione delle direzioni artistiche si concentra, in questi casi, più sul valore dei contenuti e sulla corretta scrittura per la scena, che non sui nomi degli autori stessi.

Ovvio, allora, che il Teatro di Genova riprenda *Giacomo il prepotente* di Manfridi, che quello di Roma riproponga il *Pulcinella* di Santanelli, che il Piccolo Teatro di Milano si rivolga ancora a Antonio Tabucchi, che Venetoteatro accolga l'*Edipo* di Rosso ed elabori per la scena la poesia di Andrea Zanzotto, che il Centro Teatrale Bresciano chiami Enrico Groppali. Utile che scrivano per il teatro esperti operatori: i direttori artistici Bordon e Di Leva e gli attori Schirinzi

e Franceschi. Inevitabile che il Teatro di Trieste si preoccupi subito di portare in scena la prima opera teatrale di Claudio Magris. E che si ritrovino negli elenchi delle produzioni '90-91 i nomi (sono pur contemporanei anch'essi) di Eduardo, Savinio, Rosso di San Secondo, Svevo e Campanile.

Allora le domande da porre sono due: perché di molti di questi spettacoli si è poco parlato e perché, visto l'indirizzo, le produzioni di testi contemporanei italiani da parte del teatro pubblico non possono aumentare?

Ad ambedue le domande risponde con impatto negativo il settore preposto alla distribuzione del prodotto teatrale.

Com'è noto i canali distributivi principali sono costituiti dai circuiti regionali pubblici e privati, dai teatri comunali, dall'esercizio privato. L'esercizio privato è presto tolto di mezzo: laddove il rischio costituisce un fattore fondamentale della gestione e non è «assicurato» da consistenti entrate diverse da quelle del botteghino, meglio contenerlo offrendo al pubblico i grandi classici (molto Pirandello e qualche Goldoni) e le proposte più allettanti del Teatro straniero sostenute da attori di sicura chiamata: Simon/Lionello e Simon/Montagnani e Simon/Pambieri e Simon/Micheli.

Una gran parte dei teatri comunali organizza i cartelloni sull'indice di gradimento di assessori o funzionari della burocrazia locale provenienti da altre discipline (l'economato, il personale, la viabilità) ma pronti a dichiararsi abili *managers* dello spettacolo per aver raccolto autografi in età giovanile; il cartellone deve avere due Pirandello, almeno un Simon, uno Shakespeare (fa cultura, ma anche piace); meglio se con Gaber - Orsini - Fo - Gassman; scelte limitate, ripetibili di anno in anno, per una ricerca di consenso ad oltranza.

Solo alcuni di questi teatri sono guidati da professionisti, operatori illuminati disposti anche a scontrarsi con le proposte degli amministratori, pur di offrire al pubblico quel panorama di conoscenza e di dibattito che costituisce una delle virtù fondamentali dell'arte e dell'artigianato teatrali. E allora l'impegno di Magris, la bella scrittura scenica di Rosso, le tecniche drammatiche dei giovani Roberto Cavosi e Mattia Sbragia trovano ospitalità ed onore.

I circuiti territoriali sono assillati da problemi economici, al punto che il Ministero dello Spettacolo, sapendo di non poter aggiornare in modo concreto le sovvenzioni al settore per la prossima stagione, ha preferito autorizzarli a ridurre l'attività del 30 per cento, senza rischio di penalizzazione sui contributi.

Ma anche per essi — e ancor più ora in vista dei pareggi di bilancio richiesti dal decreto ministeriale sugli statuti omologhi — vale il discorso della ricerca dell'indice di gradimento, che spesso si verifica all'atto della vendita del prodotto e non all'atto (lo spettacolo finito) della sua fruizione.

Ora, non è che si debbano incolpare le strutture della distribuzione per scagionare quelle della produzione. Diciamo che a lungo andare le polemiche sugli stessi temi diventano stucchevoli e si inaridiscono. In particolare, su questo tema colpe, disattenzioni e manchevolezze possono essere divise tra i vari fattori operativi coinvolti. Ed una parte di esse può andare agli autori stessi, almeno a quelli che sfornano testi o propongono occasioni senza tener conto delle intenzioni dei loro interlocutori primari — teatri stabili e compagnie, registi e attori — con i quali dovrebbero trattare e discutere prima e durante la stesura dei testi drammatici. □

RIFLESSIONI SU UN CARTELLONE STIMOLANTE

LA RICERCA DI SAVELLI SUL COMICO A RIFREDI

Amado Mostro e Ay Carmela sono stati, in un viaggio immaginario alla scoperta del nuovo teatro spagnolo, due momenti di notevole interesse nella recente attività del giovane e vivace sodalizio toscano.

PAOLO PUPPA

Angelo Savelli e la Spagna. La voglia picaresca di spostarsi fuori dalla cordialità del centro di Rifredi e dai confini toscani e italiani, lo spirito nomadico e avventuroso, secondo la memoria degli antichi, gloriosi cerretani, l'urgenza a volte di risanare bilanci con introiti garantiti Oltralpe hanno reso questo regista-drammaturgo e il suo gruppo sempre più cosmopoliti. Ebbene, dopo il fortunato *Figaro* napoletano della scorsa stagione, con gustosi e colorati recitativi di lingua francese, ecco ora questa traversata negli umori e nei veleni ispanici, coll'adattamento e messinscena, a breve distanza l'una dall'altra, di due saporose *pièces*. *Amado mostro*, romanzo di Javier Tomeo del 1985, trasformato in commedia da Jacques Nichet, e *Ay, Carmela!*, del più giovane José Sanchis Sinisterra, ma del 1986, riadattato e tradotto dallo stesso Savelli. I due interventi sono complementari, perché oltre che consanguinei, e basati entrambi su una drammaturgia *duale*, in cui la presenza sul palcoscenico è limitata a due soli interpreti, consentono altresì al regista di liberare i due *stili*, o meglio le due *voglie* che lo incalzano: un umor nero, solcato da malinconie e accidie d'aura mitteleuropea, insomma una *Zivilization* tramata di neurosi letterarie e di uno *spleen* per certi versi gotico; e, all'opposto, terapia efficace contro il malessere che spirava da repertori permeati dal *Tramonto dell'Occidente*, lo scatenamento biologico di una *Kultur* ridanciana, di un'espressività gioiosa e grossolana, recuperata attingendo all'unica tradizione, dopo il melodramma, di cui dispone la scena italiana, vale a dire la comicità dialettale, di solito privilegiata dal lavoro di Savelli nella *koinè* partenopea.

Savelli può contare, del resto, su attori calibrati alle istanze dei copioni. Il *Kammerspiel* di Tomeo si regge infatti sul match sadomasochista scatenato tra i ties nervosi, i sussulti di rispettabilità manageriale, gli indizi patologici e feticistici sciorinati da Franco di Francescantonio, nei panni del direttore del personale di banca alla ricerca di una guardia giurata, e la grazia goffa e gaglioffa di Gianluigi Tosto, l'aspirante al posto, disarmato davanti alle crudeltà inquisitoriali, alle vessazioni e ai tormentoni del test attitudinale, ma in grado a sua volta di contraccambiare l'inchiesta con deliranti e folgoranti intuizioni sul passato dell'Ispettore. Quel che di vecchio, di *déjà vu* che promana dal testo (e in effetti la banca stessa, all'interno della commedia, si regge su capitali stranieri...), la retorica del *turn over* di crudeltà reciproche, il puzzo di claustrofobia americaneggiante alla Albee o alla Schisgal, le madri castratrici e intolleranti e le famiglie schizogene e razziste di Kopit e di Copi, le spruzzatine pinteriane di universo minaccioso, le demenzialità surreali di matrice iberica bunuellesca, ma si pensi anche a Ferreri, traslate in un'ansia kafkiana, in incubo di Mrozek o di Gombrowicz, viene



alleggerito e aerato dalla regia, grazie pure alla scena di Tobia Ercolino, un ufficio asettico cinto da scaffali sussiegosi e imponenti, poi ruotanti per scatto anamorfo a svelare libri e gabbiette, ossia le manie ossessive e clandestine dell'Ispettore. Dunque, un uomo maturo ed esperto del mondo, e di contro un giovine di trent'anni, un po' Cappuccetto Rosso spaventato dalle strade della Metropoli, handicappato appunto dalla soffocante genitrice e in più da una mano di sei dita, troppe per afferrare il mondo: tra i due si intreccia un corto circuito emotivo, un interrogatorio allucinato richiesto dal cerimoniale iniziatico, condito viceversa da domande futili sui cibi e sulle insubordinazioni alla padrona di casa. Ma anche l'adulto che pretende di integrare, di omologare il giovine alla Norma e all'Istituzione, agli abiti grigi e ad un salutare conformismo e che quindi deve necessariamente mettere a nudo la *privacy* del giovanotto, in una sorta di reciproca confessione pubblica dei peccati, finisce per scoprire le proprie ossessioni, perché lui pure nasconde passati tenebrosi e una madre altrettanto possessiva, morta ammazzata da una manciata di ceci gettata ad arte al suo passaggio.

UN NAZISTA IN SALA

Tutt'altro clima, come detto, nel vorticoso e stordente *Varietà sopraffino*. Qui, infatti, fin dal titolo, colla rima baciata tra *Paolino* e l'aggettivo autoapologetico secondo lo stile promozionale del guittame di provincia, si respira la festosa, ritmica beceraggine dello spettacolo di periferia, di un teatro povero, ai margini e non garantito. E intanto l'orizzonte apocalittico, in cui si iscrive la recita della coppia, rispetto alla lingua carnevalesca ser-

ve da controcanzone a volte un po' forzatamente patetico dato il manicheismo ideologico del copione, inusuale per la compagnia fiorentina.

Il Mostro nondimeno si annida adesso nella platea, è l'ufficiale nazista che dalla sala sparerà all'attrice insofferente degli ordini impartiti, quello cioè di infierire sulla bandiera davanti a partigiani polacchi in attesa di essere fucilati. Nell'adattamento di Savelli la vicenda è trasportata ovviamente dal villaggio spagnolo durante la Guerra civile ad una nostra borgata meridionale nei mesi di piombo dell'occupazione tedesca. Certo, il *plot* di Sinisterra implicava registri più ambiziosi, come la topica spiritistica in cui Carmela, la *chanteuse* morta, appare all'inizio nel teatrino abbandonato, colle lampadine del camerino simili ad ex voto catacombali, scesa dall'al di là per informare sulla sua metafisica situazione il partner Paolino che sta russando. E dal racconto concitato su di un eccentrico Paradiso, popolato da spiriti corteggiatori e da vittime della guerra smaniose di essere ricordate dai vivi, emerge la nostalgia dei sapori dell'esistenza, per cui la ripetizione della recita, prima del colpo omicida, diviene una specie di scena primaria, di risarcimento per la defunta. Ora, Edi Angelillo e Gennaro Cannavacciuolo, i due interpreti, non sembrano esaltarsi nelle pieghe digressive del copione, nell'*ouverture* che racconta l'antefatto (ma il risveglio infreddolito di Gennaro-Paolino, sommerso da scialli e calze di lana è un omaggio all'amato Eduardo di *Natale in casa Cupiello*), e scalpitano per precipitar dentro il momento in cui possono sbarazzarsi dal personaggio per reindossare i panni più comodi della *soubrette* e dell'*entertainer*, allestendo uno scatenato, fragoroso *play within play*. Ecco allora lo spettacolino antologico del *café chantant* rutilante di lazzi triviali e di smancerose moine, ecco l'avanspettacolo che gronda motti di spirito aggressivi e parolibertini di petroliniana estrazione, sollecitati dall'orchestra a ridosso del proscenio. Sfilano così le citazioni commosse e irriverenti dai pezzi forti del repertorio, i gagà languorosi e le trillanti tirolesi, le andaluse voluttuose colla rosa tra i denti, le fasciose canzonette con melodie ruffiane, in un tripudio di curacare e trenini, di spogliarelli e di sketch apotropanti alla sala. Ma la spagnola assatanata è naturalmente Gennaro Cannavacciuolo a recitarla, secondo il codice dell'*inverso ordinis* sessuale richiesto dalla *vis carnevalesca* del Varietà stesso, come anche le battute in tedesco maccheronico testimoniavano.

E Savelli dimostra in questa lunga sequenza la sua vocazione a declinare la grammatica e la sintassi del comico-dialettale con una competenza insolita nel panorama sempre più generico della scena italiana. □

Nella foto: Angelo Savelli.

CINQUE ANNI DI LAVORO AL *CENTRE TEXTES*

MORETTI: IN FRANCIA ARRIVANO I NOSTRI

La promozione dell'autore italiano sur Seine, avviata negli anni Cinquanta e poi interrotta, è stata ripresa su più fronti: letture, allestimenti anche radiotelevisivi, incentivi alle traduzioni, pubblicazione di testi - Interesse per la scuola napoletana e per la drammaturgia al femminile.

ANTONELLA MELILLI



te cattolica, che accolse bene questi autori. Io mi sono riagganciato a tale esperimento, questa volta senza etichette in un senso o nell'altro, per proporre un ventaglio di una cinquantina di autori tradotti in francese dalla Siad e dall'Éti. Il lavoro è consistito dapprima nel far conoscere, attraverso conferenze stampa e contatti con i teatri, le compagnie pubbliche e private e le istituzioni, l'esistenza di questo deposito di testi che andavano da Moravia, a Primo Levi, a Buzzati, Dario Fo fino ai giovanissimi, comunque rappresentati. Perché questo è uno dei principi di selezione: che il testo sia già stato rappresentato e abbia avuto un sia pur modesto esito. Poi, nella fase operativa, abbiamo promosso delle letture di autori diversi, una ventina in tutto, e in particolare, al Théâtre de Malakoff, una sorta di panoramica di autori napoletani del dopo Eduardo, con Manlio Santanelli, Annibale Rucello ed Enzo Moscato.

H. - *Come sono stati accolti questi autori?*
M. - Dipende molto dai lettori. Quando c'è un bravo attore, che s'identifica nel ruolo, il risultato è quasi sicuro. Come nel caso di En-



Il Centre Textes di Parigi, che rappresenta in Francia l'Istituto del Dramma italiano di cui è presidente Ghigo De Chiara, opera ormai dal 1987 con l'intento di promuovere la conoscenza della drammaturgia contemporanea italiana in questo Paese, e si è gradualmente affermato come un punto di riferimento stabile per chi voglia seguire le voci emergenti della nostra scena. Esso assolve così un'importante funzione di penetrazione culturale, di cui abbiamo voluto approfondire i modi d'intervento rivolgendo alcune domande a Mario Moretti, che lo dirige.

HYSTRIO - *Com'è nata quest'iniziativa?*
MORETTI - In effetti c'era già stato negli anni Cinquanta un primo tentativo, ad opera del ministero per il Turismo e lo Spettacolo, di far conoscere il teatro contemporaneo del momento in Francia, presentando attraverso il canale di registi e attori lavori di Fabbri, Pinelli, Betti. Fu un'iniziativa di un certo rilievo, dettata forse dall'esigenza di ribaltare la situazione che s'era creata in Francia, dove la cultura era quasi tutta di impronta marxista. C'era però anche una forte componen-



za Moscato e del suo *Giovani ragazze con qualche esperienza*. Per Santanelli c'è stato un bravissimo attore francese, Santini, che ha letto molto bene *L'aberrazione delle stelle fisse*, fatto in Italia da Sergio Fantoni col titolo *Vita natural durante*, e che quasi sicuramente lo metterà in scena entro il '92-93. Per *Una notte di Casanova* di Franco Cuomo abbiamo trovato il Teatro Renaud-Barrault, che ne ha fatto una buona messa in scena con Jean Louis Balmer, noto nel cinema e in televisione. Grazie alla presenza di un autentico divo, lo spettacolo ha avuto un'ottima accoglienza e risalto sulla stampa. Anche *Regina Madre* di Santanelli, che abbiamo fatto rappresentare al Poche Montparnasse, un teatro piccolo ma storico, perché ha visto nascere Cocteau, Queneau e Ionesco, ha avuto buon esito.

H. - *Come avviene la scelta dei teatri?*
M. - Sono scelte mirate. Il Théâtre de la Colline, per esempio, è piccolo, ma è un teatro nazionale che si occupa per statuto di drammaturgia contemporanea straniera, dai nuovi autori inglesi e tedeschi a quelli dei Paesi del-

l'Est. Adesso siamo in contatto col Lucernaire, una sala piccola ma anch'essa uno spazio storico per il teatro alternativo, e che ora è diventato un teatro nazionale sovvenzionato dallo Stato. Poi c'è il Teatro Renaud-Barrault, dove abbiamo fatto una serie di letture dedicate all'umorismo italiano intitolata *L'inventore del cavallo*, da una pièce di Campanile. Si trattava di grossi autori poco conosciuti in Francia, Flaiano, Campanile, Petrolini, che pure aveva fatto *Le malade imaginaire* alla Comédie Française. Ma se ne era perso il ricordo. E poi Zavattini, sconosciuto come autore di teatro. Anche delle divertentissime farse o degli atti unici di Peppino De Filippo qui non sapevano quasi nulla. Quindi, per il pubblico francese si è trattato di una scoperta e di un divertimento. Inoltre, questa volta abbiamo fatto le cose un po' più in grande. In questo caso erano proprio delle *mises en espace* dirette da due registi italo-francesi, Jean Pierre Ascaride e Adriano Sinivia, e da Patrick Rossi Gastaldi, Achille Millo e Nino Mangano, chiamati appositamente. L'accoglienza è stata straordinaria, la formula era indovinata.

H. - Quali sono i rapporti con la Siae?

M. - C'è un rapporto di collaborazione. O meglio, la nostra Siae e la francese Sacd collaborano a un premio per le migliori traduzioni di testi italiani. E questo è materiale che a noi serve molto per arricchire il nostro archivio, che oggi è di circa 200 copioni. Perché si tratta a volte di buoni testi, appena rappresentati. Anche qui, infatti, la clausola è che le opere siano già state messe in scena.

H. - Come sono i rapporti con la radio e la televisione?

M. - Con la radio sono buoni. Abbiamo sviluppato un rapporto proficuo con France Culture, che è la rete radiofonica più adatta per la penetrazione dei nostri testi e che ha già trasmesso, mi pare, Moravia, Santanelli e Longoni. Con la televisione è più difficile perché, come quella italiana, fa poco teatro. Anche se in Francia in fondo lo amano di più, c'è un pubblico più attento e quindi il teatro televisivo è più frequente.

H. - Qualche accenno alle prospettive future.

M. - Ormai la nostra sede è frequentata regolarmente. Ci sono sempre più punti di riferimento. Abbiamo contatti con tre case editrici. Una è Acte Sud Papier, una collana di pronto intervento teatrale, che pubblica una commedia appena è rappresentata. Per adesso abbiamo fatto insieme il programma *Les Italiennes*, una serie di letture in giugno al Théâtre de la Colline dedicata al teatro contemporaneo italiano al femminile, con testi di Dacia Maraini, Natalia Ginzburg, Mariela Boggio, Carlina Torta e Valeria Moretti. Mentre le Editions Théâtrales hanno pubblicato *Uscita di emergenza* e *L'aberrazione delle stelle fisse* di Santanelli e *La donna sul letto* di Brusati. E l'Édition des quatre vents *La notte di Casanova* di Cuomo. Per le prospettive future posso dire che ormai il canale di comunicazione si è stabilito. Noi continuiamo a promuovere delle iniziative. Ma ormai in Francia conoscono il *Textes* e in alcuni casi non c'è neppure più bisogno di fare propaganda, nel senso che le cose vengono un po' da sé. □

A pag. 126, dall'alto in basso e da sinistra a destra, Ettore Petrolini e Peppino De Filippo in due caricature di Onorato; lo scrittore e poeta Cesare Zavattini.

Gli anni romani di Maurizio Scaparro

Maurizio Scaparro — che ha appena curato per il Teatro di Genova un allestimento di Liolà di Pirandello con l'interpretazione di Massimo Ranieri, e che in Spagna ha la responsabilità di coordinare la sezione Teatro dell'Expo di Siviglia — ha scritto come direttore artistico e regista un importante capitolo della storia del Teatro di Roma, la cui direzione è stata affidata adesso a Pietro Carriglio.

Dal Caligola a Memorie di Adriano, gli «anni romani» di Scaparro sono stati contrassegnati da allestimenti teatrali che hanno raccolto l'attenzione del pubblico e il consenso della critica.

A Hystrio è parso perciò doveroso dedicare a questo periodo dell'attività artistica di Scaparro un adeguato dossier, che sarà pubblicato sul prossimo numero. E questo affinché — a parte le questioni burocratico-amministrative della gestione dello Stabile romano, che costituiscono un altro discorso, e sono state affrontate di recente dai responsabili — non andasse perduto il contributo dato ad uno dei migliori registi italiani ed europei alla storia del teatro italiano di questi anni. □

Vitalizio Bacchelli a Diana Torrieri e Roberto Rebora

Diana Torrieri e Roberto Rebora sono i nuovi beneficiari del vitalizio Bacchelli, l'intelligente e civile iniziativa ideata per cercare di rendere meno difficili le situazioni di indigenza in cui spesso, dopo luminosi anni di attività lavorativa, si trovano illustri e non più giovani personaggi del mondo dello spettacolo, della letteratura e dell'arte in generale. Tre anni fa Hystrio aveva già segnalato, in un ritratto dedicato al critico teatrale e poeta Roberto Rebora, le difficoltà che costellavano la sua pur sempre lucida e produttiva vecchiaia. La sua casa spoglia, dove i mobili sono sostituiti da pile di libri su cui poggiano pochi oggetti indispensabili più allo spirito che al corpo, fogli, matite, una vecchia macchina per scrivere, è sì l'emblema di un uomo che si nutre di lettura e di scrittura, ma è anche lo specchio di una esistenza fatta di privazioni.

Avevo in mente di morire, ma ho deciso di non farlo per non fare un piacere a loro», dice con amara ironia il critico. Loro sono le persone e le personalità che per due anni gli hanno promesso il vitalizio. Ora che è stato finalmente assegnato e la prova è una lettera firmata da Giulio Andreotti che Rebora conserva gelosamente, ci sono, però, i soliti ritardi burocratici. «Non ho ancora visto un centesimo», dice il critico.

Hystrio, che si compiace della lieta notizia dell'assegnazione del vitalizio, condivide il saggio e tranquillo scetticismo dell'uomo di teatro di fronte alla lentezza amministrativa.

Roberto Rebora ha oggi 81 anni, qualche problema di salute, ma un'inesauribile e fresca curiosità nei confronti della vita e del sapere. «Sono diventato giovane con il passare del tempo», afferma il critico. Dopo lunghi anni di illustre militanza nella critica teatrale, Rebora si è dedicato a un suo vecchio amore, la poesia, come si conviene a un saggio che nella sua solitudine ha tutto il tempo per sondare gli infiniti e più segreti aspetti della condizione umana.

Tanti sono i motivi culturali e umani per cui Rebora ha più che ampiamente meritato il vitalizio Bacchelli, ma una sola è la ragione per cui ci auguriamo che vengano velocemente superate le paludi della burocrazia: il saggio critico è così umile che non aspira certo all'eternità. Silvia Borromeo

PREMIO NAZIONALE SCHEDE TEATRALE

Il Lions Club di San Miniato in collaborazione con l'Idi bandisce un concorso riservato a critici e giornalisti che operano nel campo dello spettacolo.

La scheda teatrale è destinata a segnalare un testo di teatro italiano o straniero che risponda alle qualità prefissate dall'Idp e cioè: novità teatrale (almeno per l'Italia); validità artistica; spiritualità e attualità di contenuto.

La scheda di due o tre cartelle, accompagnata da una notizia sull'autore e da copia o fotocopia del testo segnalato dovrà essere inviata in triplice copia a Lions Club, presso Idp, via Conti 40, San Miniato, 56027 entro il 31 dicembre con l'indicazione della testata del periodico al quale il partecipante presta la sua collaborazione.

Alla scheda prescelta la giuria assegnerà a suo insindacabile giudizio un premio di L. 3.000.000.

A LEO DE BERARDINIS IL PREMIO EDUARDO

Il Comitato Taormina Arte ha assegnato il premio Eduardo '91 a Leo De Berardinis «per il crescente impegno artistico verso la ricerca di nuove impostazioni espressive e per la dedizione ai valori dell'opera eduardiana».

Il riconoscimento «Una vita per il teatro» è andato a Giorgio Prosperi, Ivo Chiesa e Giorgio Albertazzi. Per la novità italiana sono stati premiati ex aequo, Medea di Portamedina di Armando Pugliese e Scacco pazzo di Vittorio Franceschi.

La «Festa del teatro», dopo il forfait della Rai è stata ospitata il 26 settembre al Teatro Quirino di Roma fra lo scontento generale dei teatranti; gestita anche quest'anno da Pippo Baudo, animata dagli interventi «a caldo» di Valeria Moriconi, Turi Ferro e dall'applauditissimo Walter Chiari, la festa dei Biglietti d'oro ha visto sfilare, premiati alla ribalta, Ferro, la Moriconi, Gianfranco D'Angelo, Gino Bramieri, Gabriele Lavia, Ivana Monti e Andrea Giordana. Dopo il benvenuto del presidente dell'Agis, Carlo Maria Badini, il vicepresidente Lucio Ardenzi ha sostenuto nella sua lunga e preoccupata relazione che soltanto l'auspicata legge sul teatro potrà consentire all'intero settore di risolvere i problemi accumulatisi negli ultimi anni.

FAMA E OBLIO DI UN DRAMMATURGO DEL SECOLO

L'ADDIO DI CARLO TERRON AD UN TEATRO INGRATO

Autore fra i più prolifici e rappresentati nel dopoguerra, anche da grandi interpreti, in rottura con la società teatrale, si era confinato nella pagina scritta: ma i suoi copioni aspettano l'intervento riparatore di registi e attori.

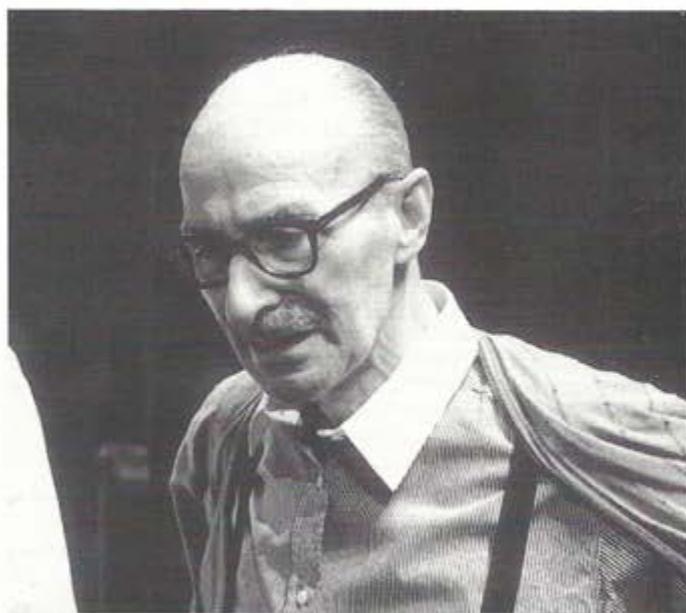
GIORGIO PULLINI

Verrebbe voglia, dopo la recente scomparsa del commediografo Carlo Terron, di proporre un bilancio della vita teatrale italiana dall'ultimo dopoguerra, in positivo e in negativo. Proprio perché Terron ha costituito uno dei poli più rappresentativi del teatro militante nelle molteplici forme di espressione della sua attività. Se lasciamo da parte il caso sintomatico di autori-attori che si sono rappresentati da sé sulla scena (Eduardo De Filippo e Dario Fo in primo luogo), Terron è stato forse l'autore più prolifico e, per molti versi, più vicino alla realtà del palcoscenico; ma anche quello che, almeno a partire dalla metà degli anni Sessanta, più ha pagato il prezzo del disinteresse dei nuclei produttivi per il repertorio italiano contemporaneo. Diego Fabbri poteva vantare una fertilità altrettanto instancabile ma, almeno fino al momento della sua morte, ha beneficiato del sostegno costante non solo di capocomici privati, ma anche, in qualche misura, di alcuni Stabili, visto che il suo *Processo a Gesù* è stato presentato (con la regia di Orazio Costa) dallo stesso Piccolo di Milano, e *L'avvenimento* dallo Stabile di Genova. Con la sua scomparsa, anche sul suo repertorio è sceso un quasi compatto silenzio (come del resto, per Ugo Betti). Terron, invece, ne ha sofferto già in vita, e per ben venticinque anni. Solo la solidarietà degli editori ha provveduto a riempire la lacuna, stampando tre corposi volumi (due per i tipi di Cappelli di Bologna, nel 1961 e 1971; ed uno per quelli di Sipario nel 1987), in cui sono stati raccolti una quarantina di copioni, cioè quasi tutta la sua produzione, rappresentata e no. Ma, a tutt'oggi, l'ambiente teatrale non ha reagito decidendo di portare sul palcoscenico i testi offerti alla lettura.

LE SUE COLLERE E LE SUE BATTAGLIE

Tutta colpa dei teatranti? O anche dello stesso Terron? Difficile dirlo, anche se qualche ipotesi si può azzardare. Certo, Terron non era uomo facile. Come critico militante (su *La Lettura* dal 1945, al *Corriere di Milano* dal 1947, sul *Corriere lombardo* dal 1949, al settimanale *Il Tempo* dal 1959, fino al quotidiano *La Notte*, su cui ha scritto fino alla fine della sua attività) non ha risparmiato frecce pungenti a destra e a sinistra, ma soprattutto alla politica culturale di molti Stabili, alle loro complicità con i partiti, alle scelte parziali del loro repertorio, ai miti di un teatro «impegnato». In seguito, ha graffiato con penna mordace le mode degli sperimentalismi d'avanguardia, il teatro gestuale e di massa, le contestazioni ideologiche che nel teatro cercavano un facile supporto sostituendo spesso al solido mestiere della tradizione le improvvisazioni di un dilettantismo mascherato da professionismo anarchico. E fin qui si capisce che certi ambienti e certi enti non fossero disposti a ricambiare tanta acredine (che talvolta rasentava la prevenzione) con atteggiamenti di disponibilità.

Ma il teatro privato? Le compagnie di quegli attori che erano stati, a suo tempo, attenti alla produzione di Terron ed avevano conseguito anche qualche successo di pubblico e di cassetta? Anche qui c'è stato qualche spiacevole disguido. Diana Torrieri che, con Tino Carraro, aveva tenuto a battesimo *Giuditta* nel 1950, aveva rallentato e poi cancellato la propria attività; Carraro recitava costantemente al Piccolo, e non poteva decidere delle scelte di quell'ente; Evi Maltagliati che, ancora con Carraro, aveva presentato *Processo agli innocenti*, non formava più compagnia ed agiva nell'ambito della televisione, anche come maestra di recitazione. Restavano altri «grandi»: Gasman, che con la Zareschi era passato accanto a Terron per l'atto unico *Ippolito*; la Proclemer e Albertazzi, che avevano imposto con ottimo risultato *Lavinia tra i dannati*; Valeria Valeri che, con Alberto Lupo, aveva recitato *Baciami Alfredo*; Lauretta Masiero e Arnoldo Foà, che avevano inscenato *Notti a Milano*. E la Volonghi, la Zoppelli, la Borboni. Ma quasi tutti si sono fermati al primo esperimento, rompendo la bella tradizione di capocomici di altri tempi (da Ruggeri a Ricci, dalla Gramatica alla Pavlova) che usavano stabilire rapporti duraturi di collaborazione con i loro autori, da Piran-



dello a Rosso di San Secondo, da Viola a Trieri a Lodovici. Le ultime generazioni di attori, poi, non hanno forse neppure letto i copioni di Terron, o li hanno scorsi come eredità di altri tempi e di altri stili.

UN TEATRO INTELLETTUALE E SCALTRO

E qui tocchiamo, forse, il tasto più giusto: il difficile rapporto fra la spregiudicatezza, e l'originalità, dei temi affrontati da Terron e le soluzioni espressive ancorate a canoni di raffinata letterarietà e di sottile schermaglia verbale. Da un lato, un coraggioso guardare ad una realtà morale e sessuale in progressiva evoluzione verso forme ambigue, sfuggenti ai canoni di una moralità tradizionale; dall'altro, una vocazione a risolvere l'azione nello spazio dei tradizionali tre atti o dell'atto unico, in una fitta tessitura di iridescenti dialoghi, di sottili allusività, di smaglianti «botte e risposte», in cui l'intelligenza critico-ironica la faceva da padrona e sublimava l'azione in schermaglie di parole e di concetti più che concretarla nella consistenza del gesto e del fatto. Un teatro intellettuale, insomma e, se non per intellettuali, per lo meno per un pubblico intellettualmente provveduto e scaltrito; e per attori dalla tecnica recitativa quanto mai raffinata.

Pur avendo iniziato la sua attività già nel 1939 (uno dei suoi primi successi è quei *Denti dell'eremita* che, in versione veneta, ha riscosso molti applausi anche in tempi recenti e con compagnie amatoriali, e che risale al 1940), si è imposto alla radio con l'atto unico *La libertà*, diretto da quell'intelligente regista che era Enzo Ferrieri, e sul palcoscenico con *Giuditta*. Erano gli anni dell'imperante neorealismo al cinema e in letteratura (spesso travisato, nella narrativa, sotto il velo, da Pavese a Vittorini, di una «colta» intermediazione anglo-americana); il teatro, invece, prendeva altre direzioni. E se, nella nuova drammaturgia di Eduardo De Filippo, la dialettica intellettuale, non priva di riecheggiamenti pirandelliani si innestava nella più comunicativa e pittoresca tradizione del teatro popolare partenopeo, negli altri autori del mo-

Scomparso con Tonino Micheluzzi l'ultimo dei capocomici veneti



È scomparso, a 68 anni, forse l'ultimo dei capocomici veneti degno di questo nome (a parte l'ultranovantenne Gino Cavaliere): Tonino Micheluzzi. E non solo per il nome che portava e che evocava una storica famiglia di attori, ma anche per le sue intrinseche qualità di uomo di palcoscenico.

Tonino aveva alle spalle una tradizione familiare che risale al nonno Francesco (nato a Trieste nel 1853) e per primo entrato nel teatro professionistico a partire dal 1883, con le compagnie Zago e Moro-Lin. Per Tonino era stato fondamentale nascere in una famiglia che, a partire dal padre Carlo e dalla madre Margherita Seglin, al teatro in dialetto (sia pure dopo alcune importanti esperienze in lingua per la Seglin, ripetute eccezionalmente anche in seguito) aveva già deciso di dedicare tutte le proprie energie. Carlo ha guidato una compagnia propria dal 1920 al 1957, spesso insieme a Giachetti, Baseggio, Gino Cavaliere, il fratello Leo. E ne ha fatto il fulcro della vocazione teatrale della famiglia, inserendovi poi i figli Tonino e Franco, e la nuora, moglie di Tonino, Andreina Carli: insomma, una dinastia. Tonino, così, ha imparato i primi rudimenti della recitazione come ha imparato le prime parole: e dal 1940, a diciassette anni, ha cominciato a vestire i panni dei «putti» goldoniani e a sciogliere la lingua nella colorita e dolce parlata dei commediografi post-goldoniani, da Gallina a Boscolo, da Simoni a Rocca, da Selvatico a Testoni, da Rossato a Pilotto, da Palmieri a Duse, assimilando un mestiere che era fatto di fresca comunicativa, di pittoresca e corale vivacità, di istintiva caratterizzazione. E a percorrere le piazze maggiori e minori della Penisola e della regione, portando il teatro veneto a contatto diretto anche con il pubblico della provincia. Senza sdegnare, d'altro lato, gli appuntamenti fondamentali con il festival veneziano della prosa, come nel caso de *La putta onorata* di Goldoni diretta da Giorgio Strehler nel 1950 all'aperto, e in cui Tonino, accanto al padre Carlo, ha impersonato la figura di Pasqualin.

Poi altri lidi e altre avventure lo hanno attratto, dopo che nel 1957 la compagnia paterna si è fusa con quella di Baseggio ed ha finito per perdere la propria autonomia. Tonino (che già aveva recitato in lingua nel 1944 con Stival e Benassi), ha obbedito al richiamo della rivista, con Macario, Dapporto e poi Bramieri e Marisa Del Frate: caratterista comico, ma

anche direttore di scena. E poi a quello della televisione, in sketches brillanti, con Vianello e la Mondaini.

Speravamo che Tonino tornasse alle origini e riprendesse la linea paterna, a capo di una compagnia veneta propria. Invece, l'ha fatto solo in modo estemporaneo, come, ad esempio, lo scorso dicembre al Ridotto di Venezia, con *I recini da festa* di Riccardo Selvatico, accanto alla brava sua seconda moglie, Nadia, e con un complesso raccoglietico: l'ultima occasione per apprezzare la sua «vena». Si sa che i Goldoni migliori degli ultimi decenni sono stati quelli presentati da registi importanti (Visconti, Strehler, Squarzina, Scaparro, Cobelli, Ronconi, Missiroli), e spesso da teatri Stabili: nuove interpretazioni, nuove impostazioni critiche, nuovi panorami culturali. Non stiamo a discutere ora se, talvolta, si è superato il segno della misura e si è tradito lo spirito dell'originale: certo è che *La locandiera* di Visconti e *La trilogia della villeggiatura* di Strehler, ma anche testi dialettali come *Le baruffe* e *Il campiello* di Strehler, *Una delle ultime sere di carnevale* e *La casa nova* di Squarzina o *Le donne gelose* e *Le donne de casa soa* di De Bosio, restano nella storia della messinscena contemporanea. Spesso, però, si è dovuto ricorrere ad attori non veneti, e non sempre con esito positivo. Se una Volonghi o una Ave Ninchi, si sono rivelate provette «parlatrici» in un dialetto che non era il loro, altri attori hanno svelato insuperabili difficoltà di dizione e di intonazione, spesso a detrimento «fonico» dell'intero spettacolo. E gli attori veneti hanno dato sempre il loro contributo, ma in maniera disorganizzata e frammentaria. Eppure c'erano (e, in parte, fortunatamente, ci sono ancora nomi come quelli di Elsa Vazzoler, Wanda Benedetti, Toni Barpi, Virgilio Zernitz, Marina Dolfin, ecc.): ma sono stati abbandonati a se stessi. Una guida come quella di Tonino Micheluzzi avrebbe potuto raccoglierci insieme e fonderli in un complesso, sia pure «di giro» (perché la forma mentale e organizzativa dello Stabile restava estranea alla sua formazione, come, del resto, a quella di Baseggio), per un rilancio del repertorio dialettale, non solo di Goldoni ma anche dei suoi successori, in una forma organica e pianificata. Per l'imminente anno goldoniano, le possibilità sono ancora aperte: Venetoteatro pensa proprio ad una compagnia stabile. Che il ricordo di Tonino serva di stimolo, oltre che a suscitare rimpianto. G.P.

mento, da Bompiani a Giovaninetti, da Fabbri a Betti (tutti già attivi nell'anteguerra, ma solo nel dopoguerra identificati nella loro autentica cifra espressiva: Betti il più veterano di tutti) il dilemma di una frattura morale fra il contingente e l'assoluto — ora individuato nel trascendente, ora nel rigore di una morale di coscienza — si imponeva nello scandaglio interiore. E Terron sintetizzava l'attrito fra due culture e due fasi storiche — quella liberale e quella nazista — nello scontro fra le due personalità della «vinta» Giuditta e del dominatore (un generale tedesco invasore); scontro che, dalla fase accesa dell'inconciliabilità, passava gradualmente all'irrisolvibilità del reciproco sentimento d'amore. La guerra dei «fronti» si sgretolava nel mistero delle anime, e veniva persa nel profondo laddove esternamente proclamava i propri esiti ufficiali.

Terron non ha trascurato neppure in seguito il versante serio della propria ispirazione. Al di là delle distinzioni formali attribuite da lui stesso al proprio repertorio («giochi» e «verità»; «altri giochi» e «altre verità»; «commedie da applaudire» e «commedie da fischiare»), non sempre calzanti alla sostanza indefinibile del loro stile, esistono comunque copioni inequivocabilmente drammatici. L'acme, anzi, è stato toccato da Terron proprio in alcune delle sue ultime opere. In *Rose per Ecuba* torna il contrasto fra due ideologie du-

rante l'ultima guerra mondiale, nel rapporto fra un generale tedesco, che vuol vendicare la perdita dei propri cari uccisi dai partigiani, ed una celebre attrice (che egli ammirava da tempo, ma che appartiene all'opposto fronte politico) cui egli vuole imporre la scelta del figlio da sacrificare alla propria vendetta. Ma proprio perché siamo nell'ultima fase creativa di Terron, avvertiamo subito che la tematica di *Giuditta* si è complicata e contorta con una buona dose di sado-masochismo: il generale amava già l'attrice, nella sua vendetta c'è un pizzico di compiacimento; e nell'imporgli la scelta del figlio da sacrificare c'è un risvolto perverso, psicologicamente tortuoso. Terron, da *Giuditta* ha fatto molta strada.

DAL DRAMMA ALLA PARODIA

E l'ha fatta infilando spesso la via apparentemente distensiva e divagativa dello scherzo, dell'ironia. Già con *Processo agli innocenti* aveva cominciato a sfruttare i toni parodistici: sotto l'apparenza di una moralità irreprensibile e convenzionale, aveva cominciato a svelare sottintesi allarmanti (nella madre Marta, dalla doppia vita); a scherzare fra verità «di natura» e paraventi «di facciata». Qualche personaggio se ne lascia ancora dilaniare (il protago-

nisti di *Lavinia tra i dannati*), e il dialogo risucchia qualche pensosità alla Sartre. Ma molti altri se ne crogiolano con bello spirito, e sfoderano un istinto del doppio senso, della impudente «naturalità», che afferma già una verità svincolata da ogni remora repressiva. Ci sono i «begli animali», i giovani tutti-natura che sfoggiano il loro corpo privo di complessi e sono solo parvenze; ma ci sono anche i personaggi che si servono di quelli, e li strumentalizzano, con tagliente sfrontatezza verbale (da *Non c'è pace per l'antico fauno* a *L'arivista*, da *Narcisi e mamme* ai più recenti *Ascelle verdi* e *Diversi si nasce, normali si diventa*). Si sfiora spesso il paradossale, ma si sfondano molte pareti apparentemente incrollabili e, invece, già crollate. Qui Terron si innamora della propria scrittura, talvolta giostra con le parole, blocca l'azione, inventa risposende di battute che prescindono dai personaggi e sono intercambiabili. Ci sono, dietro, Oscar Wilde e Bernard Shaw, il loro piroettare *boutades* a mitraglia, a fuoco d'artificio: con una spinta più accentuata verso gli estremismi omo e bisessuali.

Ma se la strada più lunga Terron l'ha percorsa nella direzione del gioco (pensiamo anche alla commedia *Baciami Alfredo* scritta «alla maniera di Feydeau», al paradossale monologo *Ecco Nerone*, ai monologhi riservati a Paola Borboni), i risultati maggiori, dopo *Giuditta*, li ha forse toccati proprio in alcune opere della maturità. Il tema dello sdoppiamento, della duplicità sessuale, della verità nascosta e inconfessabile, dell'amore autentico individuato nell'affinità di sessi uguali, come in una forma di amicizia androgina sublimata nell'identità anche fisica, ha ispirato *Ma, insomma*, *Jago che intenzioni aveva?*, *Le tre settimane di Luca Costa*, *Congedo*; e, nell'ambito dell'amore eterosessuale, il torbido rapporto fra Leone Tolstoj e sua moglie nel «duetto» ricavato dai diari, di *Rissa col diario*. Anouilh, l'autore che negli anni Ses-

santa ci era parso più vicino a Terron nel suo impasto di esistenzialismo e divertimento teatrale, è stato ora scavalcato dall'ombra di Tennessee Williams e soprattutto di Jean Genet (e dei film di Fassbinder, per non dire de *Il portiere di notte* della Cavani). L'amore-odio di Otello e Jago; la complicità, nel carcere, del carnefice e della vittima; la proiezione di due padri, che cercano di realizzare la reciproca attrazione omofila nelle immagini (e nei corpi) dei reciproci figli (con qualche affinità con *Affabulazione* di Pasolini): sono tutti spunti oscuri, segreti, violenti, di una molteplicità del mistero sessuale, in cui la lontana, olimpica molteplicità dei «volti» pirandelliani si incarna nel mondo disperso, indecifrabile, della realtà post-freudiana.

Possono reggere, questi copioni, alla prova del palcoscenico? Terron non ha avuto la possibilità di verificarlo. E, forse anche per questo, ha esasperato, con gli anni, la sua inclinazione al testo ben scritto, all'ornamento della didascalia centrifuga, al sovraccarico delle variazioni verbali (o verbose) sul tema. Vizio irrimediabile, o imputabile, in parte, al forzato distacco dalla scena? Quella scena che proprio lui aveva contribuito ad avvicinare al vasto pubblico televisivo, organizzando, per tutti gli anni Sessanta, le produzioni di teatro di prosa alla tv? Ormai questi interrogativi sono destinati a restare senza risposta. Ma, nel doveroso ricordo del lavoro di Terron, e nell'accenno a questo groviglio di corresponsabilità, resista almeno l'auspicio che qualche importante attore si senta provocato a dare voce ad uno di questi copioni, «scritti» sì, ma per essere «recitati». Ci sono, non poi tanto nascoste, alcune grandi parti che aspettano il suo intervento interpretativo. □

A pag. 128, Carlo Terron. A pag. 129, da sinistra a destra, Tonino Micheluzzi, Marisa Del Frate e Carlo Dapporto.

Fra teatro, musica e cabaret la gaia scienza di Gino Negri

MILANO - È morto a Montevicchia, in Brianza, il compositore Gino Negri, una delle figure più note della Milano teatrale del dopoguerra. Negri, che si è spento dopo una lunga malattia, alla vigilia della andata in scena del suo ultimo lavoro a Milano, Il flauto tragico, oltre che musicista era stato autore di testi e cabarettista. Aveva vinto il Premio Italia con l'opera Giovanni Sebastiano dedicata a Bach nel 1969 quando era già un autore affermato: celebre, dopo il diploma al Conservatorio milanese, la sua cantata sugli epitaffi dell'Antologia di Spoon River, il suo lavoro (anche come insegnante) al Piccolo Teatro in quel clima brechtiano degli anni Cinquanta che ha segnato uno dei momenti più alti della produzione strehleriana. Dei suoi legami con il teatro restano un progetto sui Sei personaggi in cerca d'autore bloccato dagli eredi di Pirandello, un'operina alla Feni-ce di Venezia (Il circo Max) con Paola Borboni, un lavoro su Palazzeschi, e il diario dell'assassinata scritto per Milva. Come critico musicale era stato collaboratore, tra l'altro, di «Critica sociale» e «Panorama». Aveva 72 anni, essendo nato a Milano, unico neonato sopravvissuto a un'epidemia di difterite di quel lontano 1919. F.B.

domenica e il recente È stata via, Coppa Volpi al festival di Venezia, è deceduta all'età di 83 anni.

HOLLYWOOD - A soli sessant'anni Bill Ball, uno dei più noti uomini di spettacolo degli Stati Uniti, regista teatrale, attore, produttore e docente di spettacolo, è stato trovato privo di vita nel suo appartamento di Hollywood, California. Il coroner accredita l'ipotesi di suicidio per overdose di farmaci. Bill, come lo chiamavano tutti nel mondo dello show biz, era gravato da problemi emotivi e finanziari. La sua ultima apparizione in palcoscenico è stata nel Giardino dei ciliegi cechoviano accanto a Lynn Redgrave. Nel '79 aveva vinto il Tony award.

NEW YORK - Si è spenta a 91 anni l'attrice americana Mildred Dunnock, famosa interprete della moglie di Willy Loman il Commesso viaggiatore di Miller. L'attrice prediletta di Tennessee Williams (notevole anche la sua interpretazione di Big Mama in La gatta sul tetto che scotta) che con Lee Strasberg e Elia Kazan aveva fondato il celebre Actor's Studio ebbe due nomination all'Oscar, per Morte di un commesso viaggiatore, diretto da Lazlo Benedek nel 1951 e per Baby Doll nel 1956.

Guy Dumur: una morte nel sole

PARIGI - Guy Dumur, critico drammatico del Nouvel Observateur, figura di spicco del teatro francese, non c'è più. È morto ancora nel vigore dell'età, un giorno d'estate, portato via dal mare, mentre si bagnava a Palma di Maiorca. Erano le sue vacanze, dopo le fatiche pur gioiose del Festival di Avignone, che aveva seguito dai tempi di Vilar, e dove lo avevano incontrato anche quest'anno, pieno di entusiasmi e di curiosità come sempre. Perché Guy Dumur — il cui stile di vita era pari all'eleganza della sua scrittura, effervescente e ironica — sembrava incarnare la giovinezza stessa del teatro.

Dumur aveva creduto nella «rivoluzione teatrale» di Vilar. Da una giovanile passione per Brecht era passato a ricognizioni lucide e impegnate nei territori della nuova drammaturgia. Era per un teatro civile, ma senza retorica. Era un uomo della gauche, ma senza fanatismi. Studioso di Pirandello, era stato assiduo nei dibattiti italo-francesi sul teatro. Amico di Hystrio, aveva portato la sua parola al convegno di Milano Natura e buon governo del teatro. Aveva promesso di essere in settembre all'Olimpico di Vicenza, per un incontro su Racine: la morte hereuse nel sole del Mediterraneo gliel'ha impedito.

ROMA - Lea Padovani è stata la stella di I parenti terribili di Cocteau per la regia di Luchino Visconti, ha avuto successo sugli schermi, Grolla d'oro per Tempi nostri di Blasetti nel 1954, ha interpretato Rosa tatuata sulle scene londinesi, ma ci piace ricordarla smagliante, elegantissima, con uno spolverino chiaro, al fianco di Orson Welles, in bianco dalla testa ai piedi, in una foto d'epoca (1948), a piazza San Marco, a Venezia: l'immagine felice di Lea, piccola dea del capriccioso Olimpo dello spettacolo. Lea Padovani è scomparsa per arresto circolatorio, a meno di una settimana da un check up assicurante.

ROMA - Daniela Gara, fondatrice della Compagnia della Luna, attrice con Strehler, Castri e Moretti, collaboratrice di Dacia Maraini per il teatro La Maddalena, è deceduta a Roma all'età di quarantacinque anni.

UDINE - È scomparso a settantotto anni per ictus cerebrale lo scrittore, drammaturgo e poeta friulano Siro Angeli. Laureato in lettere e filosofia alla Normale di Pisa si dedicò dal 1937 all'attività letteraria e dal 1955 al 1977 lavorò alla Rai come vicedirettore del Terzo programma. Angeli fu anche autore di numerose sceneggiature tra cui Ma-

ria Zef, portata sullo schermo da Vittorio Cottafavi, e quella di un'opera di papa Wojtyla.

MILANO - Non ci sarà più ad accoglierci sulla porta del Nazionale l'ingegner Giordano Rota. È mancata con lui una delle figure più familiari del teatro milanese. Era figlio di quel Mauro Rota che dal Politeama Casalese era venuto a Milano e ben presto si era trovato a gestire diversi teatri; nel 1924, in piazza Piemonte aveva inaugurato con la beneliana Cena delle beffe quel Teatro Nazionale che aveva visto Ermete Zacconi e Gilberto Govi e il debutto di Lina Pagliughi nel Rigoletto; passato poi nel circuito delle sale cinematografiche era stato l'ingegner Giordano, nel 1979, a riaprirlo, rinnovato, chiamando i più bei nomi dell'arte da Paolo Stoppa a Eduardo, da Marcel Marceau a Lindsay Kemp, alla Fracchi, a Gades fino al rilancio, in periodo natalizio, della gloriosa operetta.

LONDRA - Dame Peggy Ashcroft, nativa di Croydon, nei sobborghi di Londra, straordinaria interprete accanto a partner come Laurence Olivier e John Gielgud, Hedda Gabler ibseniana premiata con una medaglia dal Re di Norvegia, dal 1956 Dama dell'Impero britannico per meriti artistici, nota anche per molti film, di cui Domenica maledetta



TEATRO BELLINI

TEATRO STABILE DI NAPOLI

TATO RUSSO

IL CANDELAIO

di Giordano Bruno - regia di Tato Russo
con
Lucio Allocca e Lino Mattera
e la partecipazione di Graziano Giusti

PAOLO POLI

IL COTURNO E LA CIABATTA

di Alberto Savinio - Regia di Paolo Poli

PIETRO DE VICO - ANNA CAMPORI

CANE E GATTE

di Eduardo Scarpetta - Regia di Livio Galassi
con La Scarpettiana del Teatro Bellini

ROBERTO DE SIMONE

IL DRAGO

di Evgenij Schwarz
Uno spettacolo di Roberto De Simone

TATO RUSSO
ROSALIA MAGGIO - DALIA FREDIANI

CAFE' CHANTANT

di Eduardo Scarpetta - regia di Tato Russo
con
Lucio Allocca
e
La Scarpettiana del Teatro Bellini

ANDREA GIORDANA
IVANA MONTI

TRADIMENTI

di Harold Pinter - Regia di Antonio Calenda

SERGIO FANTONI

I GIGANTI DELLA MONTAGNA

di Luigi Pirandello - regia di Walter Le Moli

GABRIELE LAVIA

IL NIPOTE DI RAMEAU

di Denis Diderot - Regia di Gabriele Lavia

RENZO MONTAGNANI

MY FAIR LADY (PIGMALIONE)

da George Bernard Shaw
Regia di Silverio Blasi

VICTORIA CHAPLIN

IL CIRCO INVISIBILE

Uno spettacolo di e con
Victoria Chaplin e Jean Baptiste Tièrrec

I MOMIX

MOMIX SHOW

di Moses Pendleton - Regia di Moses Pendleton

TATO RUSSO

LA BOTTEGA DEL CAFFE'

di Carlo Goldoni - Regia di Tato Russo

UGO PAGLIAI
PAOLA GASSMAN

MA NON E' UNA COSA SERIA

di Luigi Pirandello - regia di Alvaro Piccardi



LE QUATUOR

VILONS DINGUES



STAGIONE TEATRALE 1991/92

Bellini è Cultura Divertimento Spettacolo

POESIA DEL PROFONDO NELLA *TEMPESTA* DI SHAKESPEARE

IL VIAGGIO DI PETER BROOK ALL'ISOLA DEGLI INCANTI

Un allestimento agli antipodi di quello strehleriano, che punta sulla «naturalità» dei prodigi di un Prospero e di un Ariel che hanno la pelle nera. E che ci aiuta a ritrovare i valori misteriosi ed essenziali del teatro.

UGO RONFANI



LA TEMPESTA (1612-13) di William Shakespeare. Adattamento in francese (pregevole) di J.C. Carrière. Regia (magia del teatro povero) di Peter Brook. Scene e costumi (essenzialità) di Chloé Obelensky. Musicisti (orientali) Haruè Momoyama, voce; Mahmoud Tabrizi-Zabeh, corde, e François Marillier, percussioni. Con 15 attori di differenti Paesi, molto dotati per personalità e tecniche, fra cui David Bennent (Calibano), Bruce Myers (Trinculo), Maurice Bénichou (Stefano), Sotigui Kouyaté (Prospero), Pierre Lacan (Sebastiano), Shantala Malhar-Shivalingappa (Miranda), Ken Higelin (Ferdinando).

Nel recensire il mirabile allestimento della *Tempesta* di Peter Brook, proposto a Milano, a Verona e ad Avignone durante l'estate, nove mesi dopo l'esordio a Zurigo, conviene respingere due tentazioni. La prima è quella di inneggiare con enfasi al nuovo *coup de maître*: vorrebbe dire strumentalizzare l'umiltà, stavo per dire l'innocenza con cui Brook è sbarcato sulla scespiriana «isola che non lascia vedere la realtà» facendone non più il luogo di una *féerie* colta, gravida di tutti i segni — e i pregiudizi, e gli artifici — della cultura occidentale, ma la terra dove il mistero è un assoluto naturale. E la seconda tentazione da respingere è quella di mettere a confronto la regia di Brook, tutta affidata ai succhi umanistici e letterari della tra-

duzione di Carrière, già suo complice nel *Mahabharata* dopo essere stato lo sceneggiatore di fiducia di Buñuel, con quella lirica e immaginifica di Strehler, costruita invece non sulla naturalità ma, appunto, sul meraviglioso. I due allestimenti sono agli antipodi. Non c'è nulla in comune tra i fragori tecnologici del naufragio secondo Strehler e la «guerra col mare» che vede aggrappati a otto canne di bambù gli uomini del duca usurpatore di Milano. Così come le magie alchemiche del Prospero strehleriano sono lontanissime dai sortilegi afro-asiatici che ottiene con pietre, erbe ed altri ingredienti poveri il Prospero negro di Brook, patriarca di arcane virtù e di paterne indulgenze. Sorprende in effetti, fin quasi allo sconcerto, la disarmata semplicità con cui Brook — affidandosi tutto, come aveva già fatto con il *Mahabharata*, alla ricchezza espressiva di un teatro antropologico usato stavolta per rovesciare le convenzioni razziali: Prospero e Ariel con la pelle nera, mentre è bianco Calibano, il figlio della strega — s'è accostato, in una visione tranquillamente surreale, al testo di Shakespeare. La cui forza poetica segreta — egli annota — stava nei legami che conservava col mondo naturale, con le antiche credenze e con quel sentimento del meraviglioso che spingeva l'Inghilterra del suo tempo alla conquista dei mari. Mentre oggi una rilettura occidentale della vicenda (ch'era stata suggerita a Shakespeare, non di-

mentichiamolo, dal naufragio del *Sea Venture* e dal libro di Montaigne sui cannibali) fatica a trovare le immagini sceniche, ormai perdute, di quel mondo scomparso, impastato di esotismo e di mistero. La soluzione? Semplice: ricorrere alla mediazione di attori che comprendessero senza imbarazzo, anzi vivessero in proprio quelle culture arcaiche che avevano suggestionato Shakespeare, trasferendo in essi il «magico scespiriano». Elementare: ma bisognava pensarci. E Brook «ci ha pensato».

E così, in due ore e mezza senza intervallo, all'interno di un quadrilatero di sabbia su cui poggia, solitaria, una grande pietra bianca, con i soli accessori di un teatro di raffinata povertà che ha le ricchezze inventate dei giochi d'infanzia (canne di bambù che sono alberi di navi, lance o strutture di una pagoda nuziale, foglie di palme che simboleggiano foreste, veli indiani ad accompagnare i palpiti degli innamorati, farfalle finte per i trucchi a vista dei due spiriti verdi e saltellanti come locuste, una corbeille di frutti per l'illusorio banchetto dei naufraghi, costumi da trovarobato per la farsa del potere di Trinculo e Stefano, di uno sgargiante contrapposto al bianco e nero dei personaggi), il sortilegio della «strana fiaba» scespiriana suscita elementari stupori, antiche e sempre nuove meraviglie. Con in meno le «invenzioni colte» della scena occidentale — del che qualcuno si è lamentato — ma con in più la riscoperta di «valori» essenziali: il teatro come arte «plastica», affidata al corpo dell'attore, e nel contempo l'importanza della parola teatrale, alla quale è conferita, nella lettura di Brook, la dolcezza della pietà e la forza della libertà, com'è vigorosamente sottolineato nell'epilogo. Corrono anche nell'allestimento, benefiche, un'ironia sorridente e comicità rabelaisiana affidata al duo Trinculo-Stefano (il Myers e il Bénichou), mentre il muscoloso, furbesco Ariel del Sangarè e soprattutto il Calibano del prodigioso Bennent, un Peter Lorre morsicato dalla tarantola, introducono nella fabula i guizzi della vita selvaggia. □

Nella foto: un momento dello spettacolo diretto da Peter Brook. A pag. 133, da sinistra a destra, Antonio Zanoletti in «Ma tu che vivi di sogni...»; Marcello Marchesi in uno spettacolo televisivo.

AVIGNONE - In anteprima rispetto al debutto parigino previsto per il maggio del prossimo anno, ha debuttato La principessa di Milano, versione di teatrodanza della *Tempesta* shakespeariana di Karine Saporta su musiche di Michael Nyman, collaboratore, come del resto Karine, di Peter Greenaway, realizzatore del film *Prosper's Books*, versione cinematografica dello stesso soggetto, presentata al festival di Venezia.

Nel Chiostro dei Glicini la parola di Leonardo

MA TU CHE VIVI DI SOGNI... dagli scritti di Leonardo da Vinci. Testo, regia e costumi di Fabio Battistini. Con Paola Borboni, Franco Grazioli, Lucilla Morlacchi, Antonio Zanoletti e la partecipazione di Alessandra Di Paolo (voce) e Filippo Lesca (liuto). Prod. Estate ai Chiostri, Milano.

Fabio Battistini ha aperto con l'omaggio a Leonardo la terza *Estate nei Chiostri* promossa dalla Società Umanitaria di Milano. I quattro esecutori erano disposti a crociera nel Chiostro dei Glicini. Ombre sui muri bianchi, refoli di canzoni cortesi nei corridoi sonori di un'acustica perfetta. In un costume rosso e nero, seduta, Paola Borboni fronteggiava Antonio Zanoletti, che prestava la sua fulva giovinezza alla figura di un Leonardo ambizioso e inquieto. Sul braccio lungo della crociera si guardavano Lucilla Morlacchi, di una venustà illeggiadrita da un costume verdeacqua, e Paolo Grazioli, vestito di bianco come un saggio dello Stoa. È stata Lucilla Morlacchi, con versi intrisi di vento e di mare che la sua voce teneva alti come aquiloni, a cominciare il concerto a quattro voci, la cui partitura è stata tratta da Battistini — regista tanto discreto quanto onnipotente in tutta una serie di accurate *mise-en-espace* — dalla *omnia* di Leonardo: i *Pensieri*, le *Lettere*, le *Profezie*, il *Bestia-*



rio, il *Trattato sulla pittura*, gli *Studi sull'anatomia e l'astronomia*, le *Favole e facezie*.

L'attenzione del pubblico — che sedeva con le spalle ai muri del chiostro — è stata presto conquistata dalla lettura incisivamente espressiva e variamente colorata dei quattro attori, dalla finalmente rivelata plasticità della pagina leonardesca e dalla quieta bellezza del luogo, che faceva da cassa armonica a questo viaggio all'interno del pensiero di un genio. E se la lettura di Zanoletti, della lettera al Moro, tratteggiava un Leonardo impaziente di essere riconosciuto a corte, che proponeva alla rinfusa armamenti capaci di espugnare granitiche fortezze o statue equestri sfidanti l'immortalità, il discorso letto dalla Borboni sulle gerarchie tra sensi e spirito rivelava la natura contemplativa dell'artista. Mentre la sua visionarietà rifulgeva nella «pittoscrittura» illuminata dalla dizione di Grazioli, e un bestiario fantastico comprendente l'astuzia selvatica del basilisco e la passione del calmo elefante per il plenilunio s'agitava nel racconto della Morlacchi.

Che cosa preferire? La discettazione visionaria sulla natura degli astri che conduceva con puntiglioso fervore la Borboni o gli stupori di Zanoletti per il biancore incandescente del sole? I rovellati scientifici sulle forze agenti in natura e generate dal moto, che la Morlacchi rendeva con appassionato vigore, o la difesa altrettanto calorosa che il Grazioli faceva della superiorità della pittura, che del «vedere la vita» è quintessenza, sulla scultura e la musica? Non è il caso di stabilire graduatorie fra i quattro, tutti bravi — e applauditi — interpreti, che in fondo hanno messo in luce aspetti tutti essenziali della complessità del genio di Leonardo, il suo muovere dalla scienza per andare alla poesia e il suo prendere le mosse dagli enigmi dell'esistenza per esercitare la ragione ordinatrice. U.R.



L'umorismo del dopoguerra riscoperto dal Teatro della Tosse

ELIANA QUATTRINI

FUTILE E DILETTEVOLE. MEZZO SECOLO DI RISATE, di Guido Clericetti, Vito Molinari, Renzo Puntoni, da Marcello Marchesi, Giovanni Mosca, Vittorio Metz, Carlo Manzoni, Anton Germano Rossi, Giovanni Guareschi. Regia (discontinua) di Vito Molinari. Costumi di Bruno Cereseto. Allestimento scenico (divertente) di Eva Pollio. Musiche eseguite dal vivo da Roberto Pronzato. Con Pietro Fabbri, Giuliano Fossati, Enrico Campanati, Vanni Valenza, Rita Charbonnier, Veronica Rocca, Rita Falcone, Francesca Corso, Lorenzo Anelli, Bruno Cereseto, Gaddo Bagnoli, Boris Vecchio, Franco Famà, Consuelo Barilari, Roberto Serpi, Amelia Zerbetto, Rosanna D'Andrea e Giampiero Alloisio. Teatro della Tosse, Genova.

Con il ciclo *Futile e dilettevole. Mezzo secolo di risate*. Vito Molinari inizia la sua collaborazione con il Teatro della Tosse di Genova e tira le somme di un'esperienza pluridecennale vissuta a contatto con i più importanti umoristi italiani attivi fra gli anni '20 e i '70: Marcello Marchesi, Giovanni Mosca, Vittorio Metz, Carlo Manzoni, Anton Germano Rossi e Giovanni Guareschi. Il mezzo prevalentemente usato da questi autori non era il teatro ma la televisione, con importanti excursus nel giornalismo, nel cinema e nella pubblicità, dove Marchesi in particolare coniò slogan conosciuti ancora oggi come «Basta la parola» o «Il brandy che crea un'atmosfera». In televisione era l'epoca dei varietà, grande successo ebbero *Ti conosco mascherina*, *Lui e lei*, che contavano la regia di Molinari e la firma di Metz, *Guarda chi si vede* o *Il naso finto*; i giornali satirici *Candido*, fondato e diretto da Mosca e Guareschi, *Bertoldo* da Mosca e Metz, *Marc'Aurelio*, a cui collaborava Marchesi, svilupparono una notevole forza critica ed eversiva nei confronti della vita sociale e politica del tempo; il cinema vide in particolare Marchesi e Metz sceneggiatori dei film di Totò, Macario, Aldo Fabrizi, Walter Chiari, Billi e Riva e altri.

Molinari, con la collaborazione di Renzo Puntoni e Guido Clericetti, raccoglie la gran quantità di materiale lasciato dai sei, lo seleziona e ne costruisce altrettanti spettacoli teatrali, ognuno dedicato ad uno scrittore. Tre di questi, *Essere, benessere o malessere?* su Marchesi, *Conobbi una volta...* su Mosca e *Atuttometz*, sono stati realizzati nella stagione 1990/91, gli altri, su Manzoni, Rossi e Guareschi, sono in programma per la stagione successiva.

Futile e dilettevole è proposto all'interno della formula già collaudata del «dopoteatro», con cui la Tosse presenta uno spettacolo in seconda serata nella sala sotterranea del Teatro di Sant'Agostino, l'Agorà, in una atmosfera da *café chantant*, con gli spettatori seduti ai tavolini intorno a vino, focaccia e dolci.

Non tutti i tre spettacoli visti hanno davvero retto la trasposizione teatrale e la differenza che negli anni ha necessariamente subito l'umorismo. Ancora efficace ed attuale è apparsa la satira di Marchesi che, alternata a canzoni come *Bellezze in bicicletta*, *Che bella età*, *A quindici anni*, ha dato origine ad uno spettacolo originale e vivace, con spassosi momenti di teatro puro, come lo *sketch Il concerto*, interpretato dai bravi Enrico Campanati, Veronica Rocca e Vanni Valenza. Mosca è risultato troppo astratto, molte battute sono cadute nel vuoto e nell'insieme il *collage* era debole, mentre le battute di Metz, certo più frizzanti, sono un po' prevedibili o inefficaci — oggi non si afferra l'ironia del suo parlare sincopato che si contrapponeva alla parlata aulica del tempo —, e quindi datate.

Nonostante la discontinuità del risultato, è meritoria la valorizzazione e la storicizzazione di una cultura valutata effimera e secondaria, la cui popolarità, soprattutto nel dopoguerra, è stata sinonimo di identità nazionale. Ad affrancare questo aspetto storico-documentario è stata realizzata una mostra di fotografie, manoscritti, disegni, vignette e documenti, che ci riporta al tempo, come afferma Vito Molinari, «in cui più d'ora c'era bisogno di satira, perché si era meno liberi e si sentiva il bisogno di fare opposizione». □



Giulietta e Romeo ritrovati in una vecchia fortezza

GIULIETTA E ROMEO, di William Shakespeare. Traduzione, adattamento e regia (intelligente, vivace) di Lorenzo Salvetti. Impianto scenico (suggestivo) di Bruno Buonincontri. Costumi (curati) di Elena Mannini. Movimenti scenici (ben coordinati) di Marise Flash. Musiche (raffinate) di Paolo Terni. Con 50 attori giovani e giovanissimi tutti entusiasti.

La creatività di un regista, un tragico amore consacrato dalla poesia di Shakespeare, un luogo di grande bellezza tra le montagne dell'Abruzzo. Ed ecco un evento teatrale di sicura suggestione, capace di coniugare promozione culturale e valorizzazione dell'ambiente. Nel caso specifico è l'entusiasmo di Lorenzo Salvetti, direttore del Teatro Stabile dell'Aquila, a innamorarsi della Fortezza Borbonica di Civitella del Tronto e a pensare di animarne gli spalti, gli alloggiamenti militari e i larghi cortili con la storia di *Giulietta e Romeo*, da lui stesso tradotta e adattata, distendendo la trama in una contemporaneità di azioni che fanno riemergere la vita di una città intera. L'antica Fortezza, poggiata come una magnifica corona sul piccolo del monte, si trasforma così in una Verona pululante di vita, le cui voci s'intrecciano a tratti giungendo da angoli remoti e in cui, con la complicità della notte stellata, azioni e luoghi dell'antica tragedia riaffiorano dal tempo davanti agli occhi del pubblico diviso in gruppi di muti testimoni. Mentre un attore, con gesti quasi furtivi, ne guida i passi tra spazi odorosi di pini e cunicoli scorticati dai secoli, lungo itinerari differenziati, concepiti comunque in modo da poter seguire il filo di una storia del resto nota, fino alla cappella, ancora intatta, che la luce sinuosa delle candele pervade del religioso sgomento di una cripta tombale. Lo spettacolo, realizzato in collaborazione con la Regione Abruzzo e con l'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica Silvio D'Amico, impegna 50 attori giovani e giovanissimi, tra cui Roberta Greganti, già apprezzata nello *Zio Vania* di Lavia, consentendo loro di misurarsi in brevi quadri con innumerevoli Giuliette e Romei, sulla traccia, a volte un po' troppo irrequieta, di una giovanile modernità. E riprende nel suo carattere itinerante un'idea certamente non nuova, realizzata tuttavia con una freschezza che ne riscatta alcune inevitabili acerbezze e che trova nell'intelligente impianto scenico di Bruno Buonincontri un affascinante supporto. Col risultato di una piccola magia, di cui Salvetti appare evidentemente entusiasta, già pronto a riambientarne il disegno in altri luoghi, scelti per la loro bellezza. Antonella Melilli



Shaharazad racconta tra allegoria e verità

RICORDANDO SHAHARAZAD. Storie da *Le Mille e una notte*, scelte e interpretate da Mara Baronti. Prod. Compagnia Peppe Barra. La notte dei poeti, Teatro Romano di Nora.

Che un'attrice, dopo quasi vent'anni di palcoscenico sotto la direzione di registi quali Squarzina, Cecchi, Sciacaluga, Conte, Nanni, De Bosio, si «metta in proprio» è un fatto di rilievo. Spirito di protagonismo mattatoriale? Niente affatto. Mara Baronti ha scelto di divenire narratrice. Con umiltà, tanto da dichiarare apertamente che la sua «felicità è nel non inventare nulla, ma nel sentirsi l'ultimo anello di una catena, la voce di generazioni che non hanno più bocca», sceglie e interpreta le novelle che la bella e saggia figlia del visir, Shaharazad, racconta al risoluto sultano Shahryar: *Le Mille e una notte*. E le fiabe, si sa, incantano non solo i bambini. In più il fascino di questo libro galeotto che ci irretisce per l'esotismo sensuale e per la regola universale dell'allegoria che, come dice Macrobio, «è il sentiero contorto che guida i viandanti verso la vetta della verità, perché solo ai sapienti appartiene il diritto di contemplare il vero senza velo». Vestita con un morbido abito bianco e calzature dorate a punta, su di un enorme tappeto dove si ammucchiano grandi cuscini persiani e stuoini che evocano atmosfere orientalesseggianti Mara Baronti è una materna affabulatrice e con dolcezza mista a un piglio da educatrice ci conduce alle vicen-

de di Ali-Shar e la schiava Zumurrud, quelle di Sindbad il marinaio e i suoi viaggi, quella del califfo Harun ar-Rashid e altre storie ancora. Il suo fare è garbato, la gestualità precisa, mai esagitata. Tuttavia quando la «narratrice» si lascia coinvolgere dalle avventure e dai suoi protagonisti, accentuando allora la mimica e la gestualità con più vigore, ci sembra maggiormente funzionale. La difficoltà per chi narra sta proprio nell'entrare e uscire dai diversi personaggi presi in considerazione con velocità e disinvoltura e Mara Baronti riuscirebbe più convincente se fosse pienamente consapevole di questo difficilissimo meccanismo. Valeria Paniccia

Torino rende omaggio a Mozart e a Racine

MITRIDATE, di Jean Racine. Traduzione di Piero Ferrero. Regia (diligente) di Adalberto Maria Tosco. Scene (azzeccate) di A.M.T. liberamente ispirate ai bozzetti del *Mitridate Re di Ponto* dei Fratelli Galliani e realizzate da Vanni Coppo. Costumi (settecenteschi) della Sartoria Artistica Teatrale. Con (tutti a buon livello) Maurizio Guelli, Paola Roman, Donato Sbosio, Enrico Fasella. All'arpa (deliziosa) l'undicenne Letizia Belmondo.

Le prelibate rarità di *Invito a Corte* sono tornate in seconda edizione ad animare le residenze sabauda del Piemonte con musiche, prosa e balletti del XVII e XVIII secolo. Questa volta, ispirandosi ad un soggiorno di Mozart a Torino, la rassegna ha suggerito le connessioni culturali della corte sabauda con il resto dell'Italia e dell'Europa. L'idea di Adalberto Maria Tosco e Rita Peiretti, organizzatori delle rappresentazioni, ha preso forma volteggiando dal *Giardino vivente*, passeggiata con musicisti, cantanti, poeti e attori, al *Gridellino*, balletto in viola di Filippo di Agliè, dai concerti da *Il viaggio europeo di Mozart* alla *Querelle lirica su Mitridate re di Ponto tra Mozart e il Maestro di Cappella Quirino Gasparini*. E siccome il Salisburghese aveva scritto il suo *Mitridate* su un libretto ispirato al torinese Amedeo Cognasanti dall'opera omonima di Jean Racine, con questa tragedia appunto è incominciata la festa. In Italia, dopo una messa in scena nella residenza di un nobile contemporaneo dell'autore, non risulta che *Mitridate* sia mai stato rappresentato. Un po' impallidita nella pur ottima traduzione che ha mortificato l'ondeggiante ritmo che imprime le ri-



me, ma deliziosa e insolita, l'opera è risultata godibile: per la proposta di riscoprire lo stile tutto eleganza e nitore del Virgilio francese e per la cornice che ha dato respiro all'allestimento (l'esterno del Palazzo Reale di Torino).

Mitridate è il barbaro e illuminato sovrano del Ponto, fervente d'ammirazione per Alessandro Magno e di odio per Roma. La tragedia che lo vede protagonista termina lietamente, in quanto, dopo una serie di eventi tragici, rinunciando alle sue velleità, egli sposa il figlio Sifares alla casta e coraggiosa Monime per cui nutre un sentimento non corrisposto.

Il regista ha diretto con compunzione screziata di ironia quest'opera non facile; pur assegnandole la dignità che le spetta, ha contratto l'epicità della situazione e gli slanci passionali. Gli attori dal canto loro si sono tenuti alla larga dai toni enfatici piegando su una recitazione concentrata, fredda e vagamente acerba: tutte scelte assennate che hanno sottolineato l'intento filologico dell'operazione e non pretese da Comédie Française che sarebbero state temerarie. *Mirella Cavaglia*

Il mito di Pasifae visto da Montherlant

PASIFAE, di Henry de Montherlant. Traduzione (lineare) di Luca Coppola. Regia (poco efficace) di Mauro Avogadro. Scene (affatto funzionali) di Giancarlo Renzetti da un'idea di Fabrizio Clerici. Costumi (Anni Trenta) di Giovanna Buzzi. Con Paola Mannoni (intensa), Gabriella Zamparini (rigida), Piero Di Iorio (gratuito), Mauro Avogadro (misurato), Federico Pacifici e Vera Rossi. Prod. Teatro dell'Elfo e Teatro di Sardegna, in collaborazione con il Comune di Milano. Nora, Festival dei poeti.

Nell'affascinante e suggestivo spazio che è l'anfiteatro romano di Nora, situato presso la sua necropoli, a ridosso delle acque di Sardegna, ha debuttato, per la prima volta in Italia un curioso poemetto drammatico a più voci, scritto nel '28 dal romanziere, drammaturgo, saggista e accademico di Francia, Henry de Montherlant, le cui ceneri furono disperse a Roma, come intimo desiderio dello stoico suicida. Si tratta di *Pasifae* che Montherlant compose a Tunisi con l'intenzione di scrivere una commedia a più episodi dal titolo *I Cretesi* e su temi mitici o precisamente su «miti solari di cui uno degli eroi è la rappresentazione, forse la più antica e universale, del principio vitale: il toro». Insieme a *Pasifae* resta un altro poema lirico, *Il Canto di Minosse* che già nelle intenzioni dell'autore è stato recitato, a Nora, come prologo dal regista stesso, Mauro Avogadro. *Pasifae* è la prima *pièce* di Montherlant (più note sono *Port-Royal*, *Il Maestro di Santiago*, *La regina morta*) e venne concepita in un momento in cui, preso dai suoi romanzi, egli dichiarò apertamente il suo disinteresse per il teatro. E infatti *Pasifae* anche se ebbe al suo debutto nel '38 al teatro Pigalle di Parigi un tale successo che 15 anni dopo entrò a far parte del repertorio della Comédie Française, ci sembra un poemetto fatto più per essere letto.

Pasifae, regina di Creta, è ritratta mentre si accinge a osare ciò che nessuno ha mai osato: accoppiarsi con un giovane toro bianco di cui è irresistibilmente innamorata. La sua è la volontà temeraria di valicare i limiti umani e vivere fino in fondo il destino assegnatole. Alterigia, tormento e sofferenza dilanano la moglie di Minosse in questa breve tragedia in cui fanno da contrappunto le ansie della Nutrice poco convinta dell'anticonformismo della regina, il Coro che funge da antagonista e il colloquio con la figlia Fedra, ignara della sorte riservata.

Quello andato in scena a Nora è stato uno spettacolo dovuto, un debito affettivo nei confronti di Luca Coppola e Giancarlo Prati, i due giovani artisti tragicamente scomparsi tre anni fa sulle spiagge di Mazara del Vallo, che stavano preparando la messinscena dell'opera di Montherlant, da ambientare nelle diverse sale della Rocca Paolina di Perugia.

Ciò che di bizzarro abbiamo riscontrato nello spettacolo diretto da Mauro Avogadro è che le scene



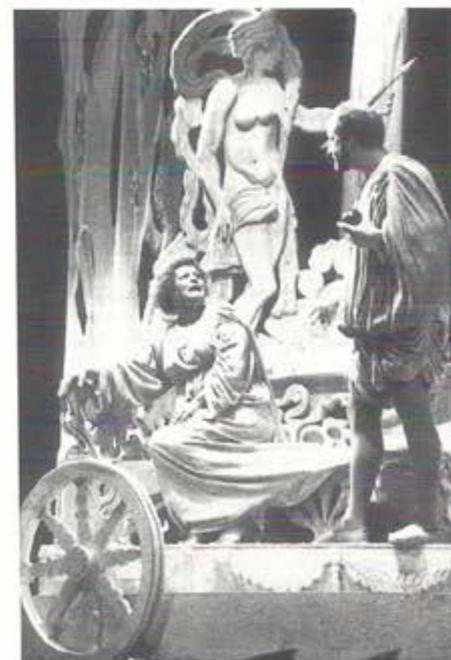
di Giancarlo Renzetti da un'idea di Fabrizio Clerici (una sorta di labirinto costituito da elementi grigiastri alcuni dei quali prendevano la forma di teste di animali) non erano affatto funzionali e il teatro vero era più confacente che quello «ricostruito».

Tra gli interpreti (vestiti in abiti anni Trenta da Giovanna Buzzi) spiccava l'intensa Paola Mannoni. *Valeria Paniccia*

Una lettura raffinata e giovane dell'Aminta

AMINTA, di Torquato Tasso. Regia (coraggiosa e coerente) di Daniela Ardini. Scenografia (sculture lignee di valore) di Giorgio Panni. Costumi (funzionali) di Stefano Giambanco. Musiche (rielaborazioni dal '500) di Piero Caraba. Con Daniela Giordano, Marco Maltauro (energico e misurato), Barbara Valmorin, Mario Patané (caustico), Roberto Alinghieri, Piero Sammaturo (calzante), Oriana Baciardi, Mario Mazzarotto e Maggiorino Porta. Prod. Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale e Associazione Culturale Lunaria.

Daniela Ardini prende le distanze dalla tradizione culturale, avvicina l'*Aminta* alla sua sensibili-



tà e ne dà un'interpretazione originale, trasformando la favola d'amore tra il pastore Aminta e la bella Silvia, devota vestale di Diana, in una cupa storia di frustrazione, ambiguità e illusioni. All'espressione rassicurante del sogno umanistico dell'Eden si sostituisce la rappresentazione di un mondo che ricorda quell'ideale supremo, ma vive nella tanto più umana e amara consapevolezza di aver perso il paradiso e di aver creduto in armonie inesistenti. I fatti si svolgono in una selva, ma in un contesto in cui tutto è mediato da sovrastrutture culturali e allusioni, il dato naturale è solo un simbolo convenzionale che non si riferisce ad alcuna ambientazione realistica. La perdita di naturalità è espressa da Giorgio Panni con una scenografia che rappresenta un interno in cui vengono introdotti animali scolpiti nel legno, cani pavoni cavalli, simboli degli stati d'animo dei personaggi e sintesi della condizione di libera vitalità irraggiata in forme culturali. L'amore non corrisposto di Aminta per Silvia, che dopo un periodo di algida indifferenza cede al sensibile e virtuoso pastore, non appare mai sulla scena, neppure per il lieto fine di prammatica. Laddove la comunicazione è ambigua, perché indiretta, suggerisce la regista, l'immediatezza dei sentimenti non esiste ed il loro simulacro non porta felicità ma è vissuto come una condanna, causa prima degli improvvisi turbamenti dell'equilibrio individuale e collettivo. Il disincantamento amoroso è sottolineato da una recitazione nervosa, piena di vigore e di rabbia, ma soprattutto dall'interpretazione del dio Amore, che nelle sembianze di Mario Patané, non è un dolce cherubino, ma un piccolo essere maligno che per dispetto, per noia e per caso, gioca con la vita degli uomini. Così il satiro che tenta di violentare Silvia (salvata da Aminta) diventa il simbolo della spontaneità imbrigliata dalla ricercatezza formale, colui in cui più si è sublimato l'essere naturale, il più sofisticato, il più contraffatto, quindi il personaggio in cui l'istinto esplose improvviso, non per cieca bestialità ma per eccesso di repressione, facendo della violenza l'unica forma di riscatto.

L'apertura mentale, e la fantasia creativa della giovane compagnia Lunaria hanno permesso la realizzazione di uno spettacolo raffinato e deciso, mai retorico, in cui è stata valorizzata appieno la poesia del Tasso. *Elia Quattrini*

Gioinezza e dolore dell'ospite clandestino

LO SPEDALE DELLA DESERTA, di Giuseppina Carutti (anche regista). Con Relda Ridoni (che si moltiplica con destrezza nei vari ruoli). Luci di Gerardo Modica. Fonica di Roberto Montagna. Prod. Milano d'estate, in collaborazione con il Piccolo Teatro di Milano.

Appena fuori città, dove è ora l'ospedale di Niguarda, sorgeva lo Spedale della Deserta, antica gloria di Milano, rifugio e «consolazione degli afflitti» in tempo di peste. Giuseppina Carutti, giovane regista delle file del Piccolo e nipote di Giovanni Testori ha montato questo testo nato da una serie di incontri ed esercitazioni presso l'Istituto Palazzolo, una delle case per anziani presso l'area del Poligono, e l'ha messo in scena davanti la Certosa di Garegnano, appena fuori della città, resa celebre dagli affreschi di Simone Peterzano che alla fine del Cinquecento aveva a bottega il giovanissimo Caravaggio.

In una scrittura che spazia dall'antico dialetto lombardo ad oggi, dove le storie di ieri s'intrecciano con i mali del nostro tempo al cui centro c'è una misteriosa figura di giovane uomo, Relda Ridoni ci guida, complice qualche sgabello e pochi oggetti, dentro lo Spedale della Deserta accogliendo e scoprendo con candore e canagliasca malizia le storie di Agnese Vestri, popolana e di Martino Sevel, del professor Pietro De Chozis e di sua sorella Maria, di Santina e della zovane, tutti intrighi dalla misteriosa figura di quell'ospite clandestino che un bel giorno se ne va così come è venuto col suo segreto di giovinezza e di dolore. Attorno sconfitta, malata, derelitta è la città «riflesso di madre nostra corporale», inquietante metafora del male che affligge i viventi. *Fabio Battistini*



Nelle notti misteriose di Napoli gli affilati *Rasoi* di Moscato

GIANFRANCO BARTALOTTA

«**A**nuttata è passata ... e stanno ancora durmenno chille llà ncppav», mentre Napoli languisce tra le pestilenze dei vasci e le ulcere schiattose, le puttane sdentate e i tatuaggi dei guaglioni, i pallidi riflessi della luna di Posillipo e l'immensa cancrena verde del putrido mare. È l'atmosfera di *Rasoi*, lo spettacolo di Mario Martone e Toni Servillo su testi di Enzo Moscato, scene di Lino Fiorito (e dello stesso Martone), costumi di Metella Raboni, luci di Pasquale Mari. Dinanzi ad un sipario che arretra come un'onda senza aprirsi mai, Moscato, pallido naufrago del nulla, introduce la «storia», ovvero i miseri frammenti della storia della città partenopea.

I personaggi (un folle in slip, una bionda sciantosa, un sudicio barbone, un gruppo strafottente, un Re opulento), l'arredo scenico in ordine sparso (un letto, una sedia, dei materassi, una mensa, un piccolo altare) e il linguaggio (italiano asintattico o dialetto) non sono che scricchiolanti marami di una proteiforme risacca, brandelli della memoria o della cultura, epifaniche sequenze di una città segnata dal parossistico avvicendamento delle dominazioni e dello sfruttamento. «I napoletani — scriveva Pier Paolo Pasolini — oggi sono una grande tribù che, anziché vivere nel deserto o nella savana, come i Tuareg o i Boja, vive nel ventre di una grande città di mare. Questa tribù ha deciso — in quanto tale, senza rispondere delle proprie possibili mutazioni coatte — di estinguersi, rifiutando il nuovo potere, ossia quella che chiamiamo la storia o, altrimenti, la modernità. La stessa cosa fanno nel deserto i Tuareg o nella savana i Boja (o fanno anche, da secoli, gli zingari): è un rifiuto sorto nel cuore della collettività, una negazione fatale contro cui non c'è niente da fare. Essa dà una profonda malinconia, come tutte le tragedie che si compiono lentamente; ma anche una profonda consolazione, perché questo rifiuto è sacrosanto».

Una negazione storica ma anche estetica ribadita dai registri dello spettacolo che, nell'arco di un'ora, danno corpo ai frammenti poetici (*Rasoi*, *Rondò*, *Palummiello*, *Re Bomba*, *Anuttata è passata*, *Litoranea*) dell'autore napoletano in una scrittura scenica di grande forza espressiva che si distacca dai canoni tradizionali per sperimentare formule drammaturgiche nuove (non casuale è l'inserimento dello spettacolo nel programma del convegno internazionale *Ricerca di teatro* svoltosi a Roma, al Palazzo delle Esposizioni, dal 31 maggio al 2 giugno scorsi).

Uno spettacolo agile e ingegnoso in cui le suggestioni teatrali di Eduardo e Viviani si mescolano con le tonalità barocche delle fiabe di Giambattista Basile e con gli incomprensibili onomatopeismi dei bassifondi metropolitani. Intensa la partitura *Litoranea*, recitata con ardore da Toni Servillo (accompagnato al pianoforte dalla brava Manuela La Manna), un guappo in doppiopetto gessato con fiore all'occhiello, *rendez-vous* artistico tra il dialettalismo d'avanspettacolo e l'alogicità linguistica del teatro e della letteratura dei primi decenni del secolo (si pensi ai futuristi, ai dadaisti, a Joyce, a T.S. Eliot). E come il flusso della marea inghiotte le geometriche carcasse di riccio, i vetri levigati, gli sterpi e le conchiglie sospinte a riva dal suo riflusso; così il purpureo velluto del sipario avanzante (originale l'invenzione) fa *tabula rasa* delle maleodoranti vicende di Napoli, lasciando ai suoi protagonisti il merito di applauso del pubblico. □

Una voglia di ribes nel nome di Goldoni

RIBES GRATIS, di Vittorio Amandola. Regia (equilibrata) di Marco Luly. Musiche e canzoni originali (gradevolmente ironiche) di Giancarlo Ancona e Vittorio Amandola. Scene e costumi (semplici ed essenziali) di Dora De Siatì. Con Gaetano Mosca (assai efficace), Luca Negrone (gustosamente guitto), Luciana Codispoti, Gloria Rosati, Vittorio Amandola, Claudio Spinola e Marco Luly.

La giovane associazione romana *I luoghi dell'Arte* ha iniziato nel '90 un percorso, articolato in quattro spettacoli che idealmente convergono nel nome di Goldoni e della sua riforma e che vanno toccando, dal Settecento all'Ottocento, le diverse fasi di un teatro italiano all'antica in cui continuano a riaffiorare le radici profonde della Commedia dell'Arte. Su questa traccia, che ha avuto la sua prima tappa nella *Pupilla* di Goldoni, s'inscrive *Ribes Gratis*, un testo di Vittorio Amandola che si riallaccia a una commedia ridicola fiorita a Roma dall'inizio del '700 fin quasi a Goldoni. Introdotta coi tratti tipici della Commedia dell'Arte da un vitalissimo Arlecchino, interpretato da Luca Negrone, il lavoro intreccia in una notte di carnevale un fittissimo gioco di equivoci, che deliberatamente estremizza gli elementi tipici della tradizionale commedia fino ai limiti della più assurda improbabilità. La regia di Marco Luly conduce con polso abbastanza fermo il complicatissimo incastro di amori, duelli, serenate e colpi di scena, mentre sulla scenografia, tracciata con efficace semplicità da Dora De Siatì, la casa di un avarissimo Pantalone e la bottega del caffè condotta da un astuto Scapino sembrano disegnare le quinte di una minuscola ribalta. Lo spettacolo si conclude ovviamente in un tripudio di agnizioni, legate l'una all'altra da una irrefrenabile voglia di ribes, che finiranno per intrappolare la taccagna ritrosia di Pantalone, interpretato da un gustoso Gaetano Mosca, nell'incontrovertibile evidenza di una numerosa figliolanza. Ed è caratterizzato soprattutto da un grande affiatamento, attraverso cui gli attori riescono a infondere a tutta l'azione una sorta di solare energia, capace di amalgamare nell'impronta di una convincente spigliatezza anche qualche piccola debolezza interpretativa, avvertibile in particolare nello stesso Luly. Antonella Melilli

Un Rimbaud fantasma per le marionette di Ceronetti

VIAGGIA, VIAGGIA, RIMBAUD, di Guido Ceronetti. Animazione voci e musiche (grande sapienza tecnica) di Manuela Tamietti, Paola Roman, Ciro Buttari, Roberta Fornier. Regia (amorevole e severa) di Jeremy Cassandri (è lui, Ceronetti). Scenografie e macchine sceniche di Stefano Faravello. Maestro costumista Carlo Cattaneo. Prod. Teatro dell'Angolo.

Un ricamo della fantasia, fine e lieve come l'ala di una libellula è quest'ultima creazione del Teatro dei Sensibili. Le marionette di Ceronetti e dei ceronettiani non si raccontano: fanno zampillare una serie di visioni non traducibili in parole, che, illuminate da una suprema intelligenza, da una grazia malinconica, si accendono e si spengono in un soffio. Bisogna scrutarle con attenzione e lasciare cullare le impressioni che infondono: l'incanto e l'ineffabile dolcezza ritorneranno a galla impreziosite dal tempo. Rimbaud è fantasma, pretesto, inserito in una *féerie* dove le dimensioni grandi e minuscole si accavallano in una straordinaria contraddizione delle proporzioni. Onde di stupore incantato e di ironia lucida si stringono e si dilatano nel gioco con lo spettatore. A intervalli fa capolino la sensibilità dell'autore, beffarda e desolata. Di fronte alla incapacità di afferrare l'assoluto, di cogliere

l'ultimo raggio di innocenza, rimane una nostalgia struggente. Però il mondo di pupazzetti è messo in salvo dalla disgregazione per continuare ad animarsi intorno e dentro a chi ama la poesia. *Mirella Caveggia*

Le relazioni difficili dell'universo di Pinter

OFFERTA SPECIALE, di Harold Pinter. Adattamento e traduzione (agile) di Franco Brusati. Regia (simpatica) di Gilberto Mora. Con Pinara Pavarini (un po' rigida), Giancarlo Muratori (viva-ce), Gianfranco Merli (simpatico).

Alcuni brevi testi di Pinter, scritti tra il 1959 e il 1964 sono stati adattati e tradotti da Franco Brusati per una rappresentazione estiva al piccolo e grazioso teatrino di Portofino. In brevi scenette, situazioni e personaggi di un mondo fatto di relazioni difficili, Pinter descrive un universo che Gilberto Mora ha tradotto sulla scena racchiudendolo nella gabbia di uno zoo dove agiscono animali «quasi» dotati di ragione. I tre attori che di volta in volta hanno interpretato diversi ruoli sono risultati abbastanza convincenti nella recitazione anche se talvolta parevano mancare della sufficiente esperienza tecnica nella trasposizione caricaturale dei personaggi. Nel complesso però lo spettacolo è parso agile e ben confezionato senza però brillare per particolare originalità. *Cristina Argenti*

Si lotta con la parola nelle solitudini di Balducci

LABIRINTO, di Alfredo Balducci. Regia (decisa) di Sergio Maifredi. Con Karin Giegerich (impegnata) e Claudio Beccari (maturo). Scenografia (semplice ed efficace) di Romeo Liccardo. Musiche (emozionali) di Giovanna Busatta. Prod. Teatro dei Filodrammatici, Milano.

Un binario morto da cui dovrebbe arrivare un treno carico di valenze simboliche è il segno fondamentale di una storia (forse d'amore) tra Eva e Sigismondo che per caso (o forse no) s'incontrano in un capannone di una deserta periferia e dialogano evocando una sorta di lotta sentimentale e ideologica nella quale ognuno si mette in gioco, si direbbe, per catturare l'altro. La regia ha impostato il rapporto tra i due protagonisti sulla grinta e sulla passionalità e i giovani e preparati attori hanno saputo trasmettere emozioni e sensazioni forti a un pubblico attento. Attraverso colpi di scena, ribaltamenti di situazioni, scelte stilistiche particolari e inserimenti di piccole gags lo spettacolo scorre con ritmo e vivacità, riuscendo a trasformare situazioni a volte poco confacenti al palcoscenico con grande agilità. *Cristina Argenti*

La Milano periferica rive nei suoi cortili

UNA VOCE PER I VANGELI. Regia di Massimo De Vita. Musiche originali di Gaetano Liguori. Con Massimo De Vita, Antonio Bozzetti, Katia Pontrandolfo. Prod. Teatro Officina, Milano.

Le aree periferiche di Milano sono state l'*habitat* di elezione del progetto *Teatro nei cortili*, che ha voluto contribuire a sottrarre al degrado zone decentrate e prive di strutture aggregative di carattere culturale o turistico.

Il Teatro Officina, promotore dell'iniziativa insieme all'Assessorato alla Cultura, ha scelto di usare la parola limpida ed incisiva dei Vangeli per rinnovare il messaggio di solidarietà e di pace tra gli uomini e per ritrovare l'individuo nella sua interezza, artefice e responsabile di una vita non da consumare ma da vivere. Hanno fatto parte della rassegna anche *Fuori strada* di Pietro Caburoso, *Memorie e Il guscio dell'uovo*, uno spettacolo elaborato dai giovani del Centro Diurno di Cologno Monzese, diretti teatralmente da Gilberto Colla, che ha visto la collaborazione di operatori, attori e tossicodipendenti, favorendo così un processo di contaminazione fra soggetti «normali» e «diversi». C.C.

UN RECITAL A BORGIO VEREZZI

Andrea Jonasson, una musa in un giardino aperto sul mare



«Debolezze tu non ne avevi. Io sì, ne avevo una: amavo». È mezzanotte quando Andrea Jonasson in tunica bianca, scalza, il volto ravvivato dal rame dei capelli, pronuncia le ultime parole del suo recital *Sogno... ma forse amo*. È seduta in prosenio, la chiesa antica di Borgio Verezzi fa da fondale al piccolo palcoscenico, tante stelle sono impigliate tra gli ulivi, i bagliori turistici della costa riescono ad avere perfino una loro poesia.

Queste ultime parole scatenano un'emozione che si esprime negli applausi, di un calore che va oltre l'ammirazione per l'interprete la quale, in due ore, ha riproposto senza straripamenti istrionici, con intensa naturalezza, gli autori della sua «carriera italiana»: Pirandello, Lessing, Goethe e Brecht. Un calore che nella geometria «pirandelliana» del recital (curato da Gino Zampieri, appoggiato a frammenti di video girati da Battistoni e che «spingevano» l'attrice a ritrovare i personaggi, arricchito dai costumi e dalle musiche di scena) diceva questo: che l'attrice tedesca nata allo Schauspielhaus di Amburgo, formata da Gründgens, promossa ai grandi ruoli da Strehler (anche a quello di compagna di una stagione d'amore), si è meritata un posto nel firmamento al femminile della scena italiana.

Quegli applausi erano dunque come un atto di riconoscimento, come un premio. Erano anche un'esortazione affettuosa, forse, a restare «nel paese dove profumano i limoni» (l'attrice aveva appena detto i versi di Goethe) anche per il domani. Perché adesso Andrea Jonasson non è più una «straniera» come la Elma di *Come tu mi vuoi*, il cui fantasma dorato l'attrice aveva evocato al principio.

Probabilmente, certe cronache mondane (ma c'è mondanità, nelle infrazioni sfrontate del privato?) hanno contribuito a esprimere, attraverso gli applausi, una solidarietà all'attrice per la quale la *carte du tendre* si trova, oggi, sulla linea del Brennero. In ogni caso, quel riconoscimento di appartenenza alla storia del *Piccolo* e del teatro italiano l'attrice non l'ha in alcun modo sollecitato con richiami plateali a una «italianità acquisita». Anzi ha evitato di riprendere il suo ruolo nel goldoniano *Arlecchino*, e con naturale eleganza — che era anche «distinzione culturale» — s'è tenuta in una posizione di splendida mediatrice fra i «suoi» autori tedeschi e l'orecchio italiano. Rivelando così il segreto che ha dato significato alla sua presenza sulla nostra scena: la trasfigurazione nel linguaggio teatrale italiano della drammaturgia tedesca; quell'accendere di luminosità mediterranea i destini della tormentata Elma-Lucia in *Come tu mi vuoi*, della fiera e generosa Minna Von Barnhelm di Lessing, della buona Sezuana di Brecht.

Non tanto mi hanno interessato — in questa performance sospesa fra poesia e teatro, fra Germania e Italia, fra esistenzialità pirandelliana e fierezza romantica — la pur straordinaria versatilità dell'interprete, sempre contenuta nella misura esemplare di ricreazioni interiori e naturalmente, le tracce degli insegnamenti del suo maestro italiano. Di questo recital — che era anche, con le malinconie del caso, album dei ricordi, passaporto artistico fra due frontiere, professione di fede nel teatro — ho preferito godermi la *Petite musique*, quella nascosta, inconfondibile, degli accenti lirici, delle ascensioni elegiache e degli abbandoni umani.

Dea della scena, che avrebbe potuto rischiare una fredda statuarietà, la Jonasson ha trovata la sua verità interpretativa in questi momenti. Quando, in *Come tu mi vuoi*, s'è abbandonata mesta, per dimenticarsi, alla follia di Bruno: quando, come Minna, ha vibrato tra passione e pudore. Quando — scena di diamante per giustezza di toni — è stata la prostituta innocente Sezuana che inventava il futuro della creatura che portava in grembo. Capace di dire e cantare sul tono epico (è stata, fortemente, brechtiana di stretta osservanza in *La ballata di una povera operaia*), la ricorderemo però, soprattutto, così: musa del teatro in un giardino di poesia con Lessing, Goethe e Heine, intenta a raccontare la favola della vita ad un bambino invisibile. *Ugo Ronfani*



TEATRO DI RIFREDI

direzione artistica

VIA V. EMANUELE, 303 - 50134 FIRENZE
Tel. (055) 4220361/4220362 - Fax (055) 4221453

Stagione teatrale 1991/92
in collaborazione con la Fondazione Toscana Spettacolo

pupi e fresedde

Frontiere del Nuovo Teatro

(programma non completo)

Dal 3 al 12 gennaio - Teatro di Leo - **L'IMPERO DELLA GHISA** di Leo De Berardinis
Dal 14 al 19 gennaio - Teatro dell'Archivolto - **ANGELI E SOLI** di Giorgio Gallione
Dal 30 gennaio al 9 febbraio - Banda Osiris - **BUTTERFLY** della Banda Osiris
Dal 18 febbraio all'1 marzo - Aringa e Verdurini - **CONCERTO** di Maria Cassi e Leonardo Brizzi
Dal 10 al 22 marzo - Teatro dell'Elfo - **LE AMARE LACRIME DI PETRA VON KANT** di Rainer Werner Fassbinder
Ad aprile - Pupi e Fresedde - **CAFÈ CHAMPAGNE** di Angelo Savelli

ED INOLTRE:

AUTORI convegno in collaborazione con il *Centro di Drammaturgia di Fiesole*

- rassegna di sei spettacoli per ragazzi in collaborazione con l'*AS.TE.R.*
- conferenza/spettacolo sul Teatro Rinascimentale a cura della Compagnia *Pupi e Fresedde*
- laboratorio di progettazione teatrale per i giovani in collaborazione con il *Laboratorio di Figure*
- sostegno a due produzioni di giovani artisti fiorentini

TEATRO EUROPA

Piccolo Teatro di Milano

Il Piccolo Teatro è cultura.

 **EniChem**

sponsor istituzionale

T COSI' IL TEATRO DI GENOVA 1991/1992

● Una sede priva di confronti in Italia e una eccellente seconda sala, per 2.100 posti complessivi.

● Cinque spettacoli nuovi, su testi di Pirandello, Lessing, Koltès, Repetti, Gasman-Melville.

● La ripresa di "Mille franchi di ricompensa", che ha ottenuto un'unanimità e un calore di consensi critici e di pubblico di grande eccezionalità.

● L'impiego di 60 attori, tra cui Dorotea Aslanidis, Sara Bertelà, Franco Branciaroli, Carlo Croccoli, Ferruccio De Ceresa, Vittorio Franceschi, Anna Galiena, Vittorio Gassman, Massimo Ghini, Ugo Maria Morosi, Eros Pagni, Gianina Piaz, Massimo Ranieri

Carola Stagnaro, Virgilio Zernitz.

● Una rosa di registi formata da Benno Besson, Guido De Monticelli, Vittorio Gassman, Piero Maccarinelli, Maurizio Scaparro, Marco Sciacaluga e scenografi, costumisti, musicisti e traduttori di livello europeo.

● 27 spettacoli ospitati (che con gli "eventi" estivi diventeranno di più).

● Oltre 600 rappresentazioni complessive (315 degli spettacoli di produzione e 294 degli spettacoli ospitati).

● Una scuola di recitazione fra le più accreditate nel Paese.

● Un imponente contorno di attività culturali.



TEATRO STABILE DI BOLZANO

Stagione 1991/92

LIBERTÀ A BREMA

di Rainer Werner Fassbinder, regia di Marco Bernardi
traduzione di Umberto Gandini, scene di Gisbert Jäkel
costumi di Roberto Banci, musiche di Franco Maurina
interprete principale Patrizia Milani

I DIALOGHI

di Angelo Beolco detto Il Ruzante, regia di Marco Bernardi
revisione del testo di Gianfranco De Bosio e Ludovico Zorzi
scene di Gisbert Jäkel, costumi di Roberto Banci
canzoni e musiche di Dante Borsetto, Franco Maurina
interpreti principali Gianrico Tedeschi e Sergio Graziani

VIALE EUROPA

novità di Roberto Cavosi, regia dell'autore
segnalato al Concorso I.D.I. 1991
scene di Roberto Banci, costumi di Monica Simeone
interpreti principali Massimo Cattaruzza e Libero Sansavini

POLO EST - OSTPOL

novità di Mario Giorgi, regia di Paolo Bonaldi
scene e costumi di Monica Simeone
interprete principale Massimo Cattaruzza

LA NOTTE DEGLI IMBROGLI

dal Capitolo VIII de *I Promessi Sposi* di Alessandro Manzoni
adattamento di Orlando Mezzabotta, con Orlando Mezzabotta



Teatro Stabile di Catania

Stagione 1991/92

Spettacoli prodotti dal Teatro Stabile di Catania

LA LUNGA VITA DI MARIANNA UCRIA di Dacia Maraini
regia di Lamberto Puggelli, in onore di Marta Abba
con Paola Mannoni, Umberto Ceriani, Piero Sammataro

LA NUOVA COLONIA di Luigi Pirandello
regia di Lamberto Puggelli
con Maddalena Crippa, Umberto Ceriani, Piero Sammataro,
Miko Magistro, Marcello Perracchio

OPERA BUFFA di Giuseppe Fava, regia di Romano Bernardi
con Tuccio Musumeci, Pippo Pattavina, Miko Magistro,
Marcello Perracchio

NATHAN IL SAGGIO di Gotthold Ephraim Lessing
regia di Guido De Monticelli
con Eros Pagni, Virgilio Zernitz, Ugo Maria Morosi,
Dorotea Aslanidis. In coproduzione con il Teatro di Genova

I MAFIOSI di Leonardo Sciascia, regia di Guglielmo e Turi Ferro

LA GONDOLA FANTASMA di Gianni Rodari
regia di Giuseppe Di Martino
Compagnia Dei Giovani

ANTIGONE di Jean Anouilh, regia di Giuseppe Di Martino
Compagnia Dei Giovani



Teatro Stabile dell'Aquila

sotto l'egida
della Regione Abruzzo

PROGETTO OVIDIO - Laboratorio e nuovo allestimento
METAMORFOSI regia di Lorenzo Salvetti

ESTATE NEI CASTELLI
MILLE E UNA NOTTE regia di Lorenzo Salvetti
nuovo allestimento

ROMEO E GIULIETTA regia di Lorenzo Salvetti
ripresa e tournée estera

TEATRO STUDIO
Laboratorio sulla drammaturgia italiana contemporanea
e allestimento di **TRASFORMAZIONI**
di Maria Letizia Compatangelo, regia di Massimo Manna

Studi siloniani e allestimento di
PESCINA PAESE DELLA MEMORIA regia di Domenico Polidoro

PROGETTO FEDRA - Laboratorio e ripresa dello spettacolo
FEDRA regia di Lorenzo Salvetti

COPRODUZIONI
ISOLDI DEGLI ALTRI di Jerry Sterner, regia di Piero Maccarinelli
Coproduzione con La Contemporanea '83 - *ripresa*

nuovo allestimento
IL FANTASMA DAI CAPELLI ROSSI
musica e storie di Antonio Vivaldi - di Luigi Maria Musati

Teatro Nazionale

Piazza Piemonte, 12 - Telefono 48007700

CAMPAGNA ABBONAMENTI STAGIONE 1991/92

GLI OSPITI:

Luca De Filippo, Lello Arena, Tosca D'Aquino, Marisa Laurito, Glauco Mauri, Pino Micoi, Gianna Giachetti, Franco Alpestre, Ugo Pagliai, Paola Gassman, Franco Barbero, Nadia Furlon, Corrado Olmi, Amanda Di Tullio, Gabriele Ferzetti, Pietro De Vico, Anna Campori, Paolo Bonacelli, Carmen Scarpitta, Gianni Garko, Mariano Rigillo, Marzia Ubaldi, Emanuela Moschin, Tato Russo, Luciana Savignano, Geppy Gleijeses, Paola Tedesco, Andy Luotto, Anna Teresa Rossini, Isa Barzizza, Tuccio Musumeci.

GLI SPETTACOLI:

LA CASA AL MARE di Vincenzo Cerami
900 NAPOLETANO da un'idea di Scarano e Garofalo
TUTTO PER BENE di Luigi Pirandello
EDIPO di Renzo Rosso
MA NON È UNA COSA SERIA di Luigi Pirandello
IL PAESE DEI CAMPANELLI di Lombardo e Ranzato
LA VEDOVA ALLEGRA di Franz Lehár
LE ROSE DEL LAGO di Franco Brusati
IL GIUOCO DELLE PARTI di Luigi Pirandello
L'IMPRESARIO DELLE SMIRNE di Carlo Goldoni
LA TEMPESTA di William Shakespeare
BALLETTI con Luciana Savignano
LA PULCE NELL'ORECCHIO di Georges Feydeau
PIPINO IL BREVE di Tony Cucchiara

BIGLIETTO D'ORO STAGIONE 1990-91

TEATRO MANZONI

Stagione 1991/92

Dal 25 settembre al 20 ottobre

Enrico Maria Salerno in uno spettacolo di Franco Zeffirelli
SEI PERSONAGGI IN CERCA D'AUTORE di Luigi Pirandello
 con Giancarlo Zanetti, Benedetta Buccellato
 e con la partecipazione di Regina Bianchi

Dal 23 ottobre al 17 novembre. Arturo Brachetti

I MASSIBILLI di Marcel Aymé
 con: Mariangela D'Abbraccio, Pier Senarica, regia di Arturo Brachetti

Dal 20 novembre al 22 dicembre

Gino Bramieri con Gianfranco Jannuzzo
FOTO DI GRUPPO CON GATTO di Ialá Fiastri e Enrico Vaime
 con la partecipazione di Marisa Merlini, regia di Pietro Garinei

Dal 27 dicembre al 6 gennaio, Luigi De Filippo

L'AMICO DI PAPA' di Eduardo Scarpetta
 con la partecipazione di Rino Marcelli, regia di Luigi De Filippo

Dall'8 gennaio al 2 febbraio, Lina Sastri

MEDEA DI PORTAMEDINA commedia con musiche in due tempi
 di Armando Pugliese, regia di Armando Pugliese

Dal 5 febbraio all'1 marzo, **GIGI PROIETTI**, spettacolo musicale

Dal 4 al 29 marzo, Rossella Falk, Marisa Fabbri, Massimo Foschi

PARENTI TERRIBILI di Jean Cocteau
 con Fabio Poggiali, regia di Giancarlo Cobelli

Dall'1 aprile al 3 maggio, Gianfranco D'Angelo

con Caterina Sylos Labini, Gianni Bonagura
TROIS PARTOUT (titolo provvisorio) di Cooney-Hylton
 con Gian Fabio Bosco, Angiolina Quinterio, Enzo Garinei
 regia di Pietro Garinei

Dal 6 al 31 maggio Giuliana De Sio, Elisabetta Pozzi, Pamela Vilforesi

CRIMINI DEL CUORE di Beth Henley, regia di Nanni Loy

TEATRO Carcano

Corso di Porta Romana, 63 - Tel. 55181377

Stagione 1991/92

Marina Malfatti

LA LOCANDIERA di C. Goldoni. Regia di Luigi Squarzina

Al Teatro Lirico, Jean Paul Belmondo

CYRANO DE BERGERAC di E. Rostand. Regia di Robert Hossein

Sergio Fantoni, Elisabetta Pozzi

I GIGANTI DELLA MONTAGNA di L. Pirandello.

Regia di Walter Le Moli

Ottavia Piccolo, Renato De Carmine

LA DODICESIMA NOTTE di W. Shakespeare

Regia di Jerome Savary

Compagnia della Rancia

LA CAGE AUX FOLLES di H. Fierstein e J. Herman

Regia di Saverio Marconi

Giorgio Gaber

IL TEATRO CANZONE DI GIORGIO GABER

di G. Gaber e S. Luporini. Regia di Giorgio Gaber

Giulio Bosetti

L'AVARO di Molière. Regia di Gianfranco De Bosio

Gabriele Lavia

IL NIPOTE DI RAMEAU da D. Diderot. Regia di Gabriele Lavia

Laboratorio Teatro Settimo

LA STORIA DI ROMEO E GIULIETTA di G. Vacis

Regia di Gabriele Vacis

Enrico Montesano

L'UOMO, LA BESTIA E LA VIRTU' di L. Pirandello

Regia di Gabriele Lavia

Teatro San Babila

CORSO VENEZIA, 2/A - MILANO

I primi tre spettacoli della stagione 1991/92

Dall'1 ottobre al 3 novembre 1991

PLAZA SUITE di Neil Simon

Compagnia Gianrico Tedeschi, Marianella Laszlo

Regia di Giampiero Solari

Dal 5 novembre all'1 dicembre 1991

TRAPPOLA MORTALE di Ira Levin

Compagnia Paolo Ferrari, Laura Tavanti

Regia di Ennio Coltorti

Dal 3 dicembre 1991 al 12 gennaio 1992

PIGMALIONE di G.B. Shaw

Compagnia Renzo Montagnani, Laura Saraceni,

Pino Michienzi. Regia di Silverio Blasi

PREZZI

Poltrona platea L. 36.000 / Poltrona balconata L. 32.000

ORARIO BIGLIETTERIA

Feriale: 10.30/13 - 16.30/19 / Festivo: 10.30/12 - 17.30/18.30

LUNEDÌ CHIUSO

ORARIO SPETTACOLI

da martedì a sabato ore 21 precise

domenica 2 spettacoli ore 15.30 e 19.30 precise



IL SALONE DELLA VIA PIERLOMBARDO, 14
MILANO - TELEFONI 02/55184075-5465896

Stagione 1991/92

Dall'11 al 31 ottobre, Cooperativa Teatro Franco Parenti
CAVALIERI DI RE ARTHUR di Alessandro Fo
da Thomas, Gottfried von Strassburg, Chretien De Troyes
adattamento e regia di Andrée Ruth Shammah

Dal 5 al 17 novembre, Sebastiano Calabrò presenta Flavio Bucci in
IL BORGHESE GENTILUOMO di Molière, traduzione di Anna Rosa Pedol. Regia di Armando Pugliese
Una produzione Apas in collaborazione con il Festival delle Ville Vesuviane

Dal 21 novembre all'8 dicembre, Teatro dell'Archivoltò
L'INCERTO PALCOSCENICO varietà protodomenziales
da Boccioni, Corra, Corradini, De Angelis, Petrolini, Settimelli, Crozza, Dighero
elaborazione drammaturgica e regia di Giorgio Gallione

Dal 10 al 27 dicembre, Cooperativa Nuova Scena - Teatro Testoni/interAction
IMPROVVISAMENTE L'ESTATE SCORSA di Tennessee Williams, traduzione di Masolino d'Amico
Regia di Cherif, con Alida Valli

31 dicembre, 1 gennaio e dal 5 al 12 gennaio, Compagnia Bustric
BUSTRIC E LA NOCE DI COCCO di e con Sergio Bini in arte Bustric

Dal 13 gennaio
OMAGGIO A SAMUEL BECKETT spettacoli, film, letture, un convegno

Dall'11 febbraio, Cooperativa Teatro Franco Parenti
SORELLE SI NASCE di Giancarlo Cabella, Ira Rubini, Roberta Skerl. Regia di Tonino Pulci

Dal 4 al 19 febbraio, al mattino per le scuole, Crt Artificio
AIDA riduzione per marionette del dramma lirico di Antonio Ghislanzoni
a cura di Eugenio Monti Colla, musica di Giuseppe Verdi
le sempre a cura di Eugenio Monti Colla, un altro spettacolo da definirsi!

Dal 3 al 25 marzo, Cooperativa Teatro Franco Parenti
PETER PAN di James Matthew Barrie, traduzione e adattamento di Luca Fontana
Regia di Andrée Ruth Shammah

Dal 26 marzo al 16 aprile, A.G.I.D. presenta Angela Finocchiaro e Silvio Orlando in
SOTTO BANCO adattamento teatrale da "Ex cattedra" di Domenico Starnone. Regia di Daniele Lucchetti

Dal 4 al 31 maggio, Cooperativa Teatro Franco Parenti
LA VITA È UNA COSA MERAVIGLIOSA di Ugo Volli. Regia di Andrée Ruth Shammah



TEATRO DI PORTA ROMANA
ORGANISMO STABILE DI PRODUZIONE TEATRALE

Corso di Porta Romana, 124 - Milano
Tel. botteghino e palcoscenico (02) 5483547
Tel. uffici (02) 55181126-55181144

Stagione teatrale 1991/92

Dal 9 al 20 ottobre 1991 - Lella Costa in
MAL SOTTILE MEZZO GAUDIO

Dal 5 al 17 novembre 1991 - Rag Doll Produzioni
NUNSENSE il musical delle suore - di Dan Goggin

Dal 27 novembre al 22 dicembre - Teatro di Porta Romana
IL CICLOPE DI EURIPIDE regia di Antonio Rosti

Dal 7 al 19 gennaio 1992 - Vito in
SE PERDO TE

Dal 24 gennaio all'1 marzo 1992 - Lella Costa in
DUE - ABBIAMO UN'ABITUDINE LA NOTTE

Dal 6 marzo al 5 aprile 1992 - Teatro di Porta Romana
TAMBURI NELLA NOTTE di Bertold Brecht, regia di Giampiero Solari

Dal 7 al 31 maggio 1992 - Teatro di Porta Romana
TOILETTE PER SIGNORE di Rodolfo Santana, regia di Giampiero Solari

Dal 10 al 27 giugno 1992 - Teatro di Porta Romana
MRS KLEIN di Nicholas Wright, regia di Marina Bianchi

PREZZI: Poltrona centrale L. 22.000 / Poltrona laterale L. 18.000
ABBONAMENTO A 5 SPETTACOLI A SCELTA: L. 70.000

TEATRO FILODRAMMATICI

Via Filodrammatici, 1 - Tel. 869.36.59
MILANO



Dall'1 al 13 ottobre, Valeria Valeri in
DIARIO DI UNA CAMERIERA da Octave Mirbeau.
Regia di Giancarlo Sbragia

Dal 15 al 27 ottobre, Beat '72
DOPIO GIOCO di Renato Giordano. Regia di Renato Giordano

Dal 7 novembre al 22 dicembre
Compagnia Stabile del Teatro Filodrammatici
CON LA PENNA D'ORO di Italo Svevo. Regia di Nanni Garella

Dal 28 dicembre al 6 gennaio
Compagnia Stabile del Teatro Filodrammatici
TRE SULL'ALTALENA di Luigi Lunari. Regia di Silvano Piccardi

Dal 7 al 19 gennaio, Teatro Il Quadro
L'AMANTE - PAESAGGIO di Harold Pinter. Regia di Agostino Martella

Dal 21 gennaio al 2 febbraio, Teatro dell'Arca
LE ALLEGRE COMARI DI WINDSOR di William Shakespeare
Regia di Tadeusz Bradecki

Dal 4 al 16 febbraio, Guido Ferrarini in
L'AVARO di Molière. Regia di Luciano Leonevi. Teatroaperto/Dehon

Dal 18 febbraio all'8 marzo, Kataplanos Produzioni
SOGNO Sogno (ma forse no) e **La morsa** di Luigi Pirandello

Dal 17 marzo al 16 aprile
Compagnia Stabile del Teatro Filodrammatici
I SOGNI MUOIONO ALL'ALBA di Indro Montanelli. Regia di Arturo Corso

Dal 21 aprile al 3 maggio, Gruppo A.T.A.
SCALA C - CORPO B testo e regia di Paola Tiziana Guarciani

Dal 5 al 24 maggio, seconda edizione rassegna
MAGIE DI MAGGIO tre spettacoli di prosa

ABBONAMENTO LIBERO, 5 SPETTACOLI A SCELTA L. 80.000

BIGLIETTO INTERO	L. 28.000	RIDOTTI ANZIANI	L. 14.000
RIDOTTO GRUPPI	L. 22.000	RIDOTTO STUDENTI	L. 14.000



Stagione 1991/92

Dal 23 ottobre - Trioreno
PENSIERI E DEPENSIERI
con Marcello Focchini, Roberto Onofri, Roberto Messini
progetto e scrittura scenica di Mario Giorgi

Dal 28 novembre - Teatro degli Eguali - Compagnia Stabile del Teatro Litta
LE MILLE E UNA NOTTE di G. Callegaro, N.C. Johnson, M. Guzzardi
regia di Gaetano Callegaro

Dall'8 gennaio - Teatro dell'Albero
Yves Lebreton in **FLASH**

Dal 5 febbraio - Granbadò Produzioni Teatrali
JEKYLL E HYDE di Michele Ghislieri, Guido Castiglia, Beppe Rosso
regia di Ruggero Cara

Dal 26 febbraio - Backstage Drama Teatri
in collaborazione con Astiteatro 13
Sabina Guzzanti in **CON FERVIDO ZELO**
regia di Sabina Guzzanti e Giuseppe Bertolucci

Dal 25 marzo - Pistoia Scotti Management
Ennio Marchetto in **ABRAKARTABRA**

Dal 4 maggio - Teatro degli Eguali - Compagnia Stabile del Teatro Litta
FUORISERIE '92 Quattro settimane di Teatro comico
a cura di Marco Guzzardi
Giuseppe Cederna, Doris Von Thuri, Roberto Citran in
RISATE SELVAGGE
Carlina Torta, Marco Zannoni in **CASALINGHITUDINE**
Luca Sandri, Paola Salvi in **PARLIAMONE DA PERSONE INCIVILI**
Luca Sandri in
CORAGGIO UN'ALTRA CUCCHIAIATA POI CI SI ABITUA

CITTÀ DI PERUGIA
TEATRO MORLACCHI

AUDAC TEATRO STABILE DELL'UMBRIA - ETI

Dal 24 al 27 ottobre, Teatro di Genova
MILLE FRANCHI DI RICOMPENSA di Victor Hugo, traduzione di Cesare Garboli, adattamento di Benito Besson
 con Eros Pagni, Ferruccio De Ceresa, Vittorio Franceschi, Ugo Maria Morosi, Dorothea Asslandis, Sara Bertola,
 Regia di Benito Besson

Dal 21 novembre al 1° dicembre, Audac Teatro Stabile dell'Umbria
LA MOGLIE SAGGIA di Carlo Goldoni, con Annamaria Guarnieri, Ilaria Cucchini,
 Luciano Virgilio, Giovanni Crippa, Franco Metzera. Regia di Giuseppe Patroni Griffi

Dal 2 al 6 dicembre, Teatro di Sardegna
IL GIOCO DELLE PARTI di Luigi Pirandello
 con Paolo Bonacelli, Carmen Scarpitta, Gianni Garko. Regia di Beppe Navello

Dal 11 al 15 dicembre, Emilia Romagna Teatro
LA VITA È SOGNO di Pedro Calderon de la Barca, traduzione di Antonio Gasparetti
 con Tino Schirizzi, Piero Di Iorio, Maurizio Donadoni, Maria Michela Arisi,
 Sergio Romano, Bruna Rossi, Massimiliano Spesiani. Regia di Massimo Castri

Dal 19 al 22 dicembre, Oti 85
I RAGAZZI IRRESISTIBILI di Neil Simon, traduzione di Sergio Jacquier
 con Mario Scaccia, Firenze Fiorentini, Gianna Farnese. Regia di Marco Parodi

Dal 26 al 30 dicembre, Veneto Teatro
EDIPO di Renzo Rosso, con Pino Micol, Gianna Giachetti e con Franco Alpestre. Regia di Pino Micol

Dal 2 al 6 gennaio, Franca Rame
L'EROINA e GRASSA E BELLO due atti unici di Franca Rame e Dario Fo. Con Franca Rame. Regia di Dario Fo

Dal 7 al 12 gennaio, Dario Fo
JOHAN PADAN di e con Dario Fo

Dal 14 al 18 gennaio, Teatro Eliseo/Umberto Orsini
IL PIACERE DELL'ONESTÀ di Luigi Pirandello
 con Umberto Orsini, Toni Bertorelli, Rita Savagnone, Valeria Speri
 e Paolo Tristano, Nando Paone. Regia di Luca De Filippo

Dal 28 gennaio al 2 febbraio, Compagnia della Rancia
LA CAGE AUX FOLLES musical da "T. Vuzetto"
 con Carlo Resai, Gianfranco Marzi, Renato Scarpa. Regia di Saverio Marconi

Dal 17 al 23 febbraio, Elettrenasie/Luca De Filippo
QUESTI FANTASMI di Eduardo De Filippo, con Luca De Filippo. Regia di Armando Pugliese

Dal 25 febbraio al 2 marzo, Teatro di Roma
NOSTRA DEA di Massimo Bontempelli, con Carla Gravina. Regia di Mario Missiroli

Dal 4 al 10 marzo, Audac Teatro Stabile dell'Umbria - Teatro Stabile di Parma
SAN FRANCESCO con Roberto Abbati, Paolo Bocelli, Laura Cieri, Tania Rocchetta, Giorgio Germari,
 Gigi Dall'Aglio, Mago Ruitz, Giulio Molnar. Regia di Gigi Dall'Aglio

Dal 14 al 18 marzo, Fox e Gould Produzioni
TI AMO MARIA di Giuseppe Mantini, con Carlo Delle Piane e Federica Granata. Regia di Marco Sciaccaluga

Dal 16 al 22 marzo, Teatro Stabile di Torino
RUNIONE DI FAMIGLIA di Thomas Stearn Eliot
 con Paola Bacci, Massimo De Francovich, Magda Mercatali, Carlo Montagna, Gabriella Zamperini.
 Regia di Giorgio Manni, scene di Arduino Castellani

Dal 28 aprile al 3 maggio, Teatro Stabile del Friuli Venezia Giulia
OBLOMOV adattamento teatrale di Furio Bordon dal romanzo di Goncarov
 con Glauco Misuni, Tino Schirizzi, Barbara Valmorin. Regia di Furio Bordon, scene e costumi di Sergio D'Amico



venetoteatro

Stagione 1991/92

EDIPO (novità) - di Renzo Rosso

FILO' (novità) - di Andrea Zanzotto

I RUSTEGHI di Carlo Goldoni

LE MASSERE di Carlo Goldoni

DIALOGHI CON NESSUNO

di Parker-Ginzburg-Brecht

FUORE DE MI MEDESMO di Ruzante

TEATRO EUROPEO OGGI di autori vari

I protagonisti:

Ottavia Piccolo, Pino Micol, Gianna Giachetti, Michela Martini, Franco Alpestre, Milva, Mario Valgoi, Wanda Benedetti, Enrico Osterman.

I registi:

Gianfranco De Bosio, Massimo Castri, Pino Micol, Dario Ventimiglia, Michele Sambin.

Gli scenografi:

Emanuele Luzzati, Antonio Fiorentino, Maurizio Balò.



direzione: Via Sistina, 129 - 00187 Roma
 Tel. 06/4826841 - Fax 06/485986

Stagione 1991/92

Garinei e Giovannini presentano

Gino Bramieri e Gianfranco Jannuzzo in
FOTO DI GRUPPO CON GATTO
 commedia in 2 atti di Jaia Fiastrì e Enrico Vaime
 scena di Uberto Bertacca
 musiche di scena di Berto Pisano
 con Patrizia Pellegrino, Simona Patitucci
 Tommaso Pernice
 e con la partecipazione di Marisa Merlini
 regia di Pietro Garinei

Gianfranco D'Angelo
 con Caterina Sylos Labini e Gianni Bonagura
 nella farsa in 2 atti

CHI FA PER TRE di Cooney e Hylton
 adattamento italiano di Enrico Vaime
 scena di Uberto Bertacca
 musiche di scena di Berto Pisano

con Angiolina Quinterno e Gianfabio Bosco
 e con Enzo Garinei, regia di Pietro Garinei

TE **TEATRO ELISEO**

PARENTI TERRIBILI

di Jean Cocteau

CARO BUGIARDO

di Jérôme Kilty

LE VOCI DI DENTRO

di Eduardo De Filippo

IL MALATO IMMAGINARIO

di Molière

L'UOMO, LA BESTIA E LA VIRTU'

di Luigi Pirandello

IL TEATRO CANZONE DI GIORGIO GABER

di Gaber e Luporini

CHARLOT DANSEUR

coreografie di Roland Petit

PE PICCOLO ELISEO

ALL YOU NEED IL LOVE
(Tutto quello di cui hai bisogno è amore)
di PierFrancesco Poggi

NON MANGIARMI LO SHAMPOO SOPHIE
di Enrico Vaime e PierFrancesco Poggi

VALENTIN
Kabaret der Komiker di Karl Valentin

L'APPARTAMENTO
da Billy Wilder

LO STRANO CASO DI FELICE C.
di Vincenzo Salemme

IL NIPOTE DI WITTGENSTEIN
di Thomas Bernhard



Via delle Fornaci, 37 - Tel. 6372294

Stagione 1991/92 - ABBONAMENTO A 9 SPETTACOLI

Dall'11 ottobre al 24 novembre - Compagnia del Teatro Ghione
Ileana Ghione, Carlo Simoni con la partecipazione di Mario Maranzana
MOLTO RUMORE PER NULLA di William Shakespeare
regia di Edmo Fenoglio

Dal 29 novembre 1991 al 16 gennaio 1992 - Compagnia del Teatro Ghione
"Progetto Goldoni", Ileana Ghione e Carlo Simoni con la partecipazione di Mario Maranzana
LA VEDOVA SCALTRA di Carlo Goldoni, regia di Augusto Zucchi

Dal 18 al 26 gennaio 1992 - Compagnia del Teatro Ghione "Progetto Goldoni"
Lorenza Guerrieri e Augusto Zucchi
CARO GOLDONI di A. Zucchi, regia di Augusto Zucchi

Dal 28 gennaio al 9 febbraio 1992 - La Piazza Universale
Giulio Brogi **FALSTAFF** e **LE ALLEGRE COMARI DI WINDSOR**
di William Shakespeare, regia di Gianni Caliendo

Dall'11 al 23 febbraio 1992 - Il Gruppo della Rocca
TURANDOT di Bertold Brecht, regia di Roberto Guicciardini

Dal 25 febbraio all'8 marzo 1992 - Milieuno
Lando Buzzanca **LA CENA DELLE BEFFE** di Sem Benelli, regia di Riccardo Vannucci

Dal 10 al 22 marzo 1992 - E.A.O. di Alessandro Giglio
Raf Vallone **ORNIFLE** di Jean Anouilh, regia di Salvo Bitoiti

Dal 24 marzo al 16 aprile 1992 - Compagnia Stabile di Messina
Massimo Mollica **PENSACI, GIACOMINI!** di Luigi Pirandello, regia di Andrea Camilleri

Dal 21 aprile al 10 maggio 1992 - Osi 85
Carlo Simoni, Valeria Ciangottini, Gianluca Farnese, Fiorella Buffa
CALIFORNIA SUITE di Neil Simon, regia di Beppe Navello

Dal 26 al 29 dicembre 1991 - 5 recite straordinarie per Natale
Giovane Compagnia d'Opere
IL PAESE DEI CAMPANELLI di Lombardo-Ranzato, regia di Corrado Abbati
Fuori abbonamento

EUROMUSICA - MASTER CONCERT SERIES

14 novembre 1991 - TATYANA NIKOLAEVA pianoforte
21 novembre 1991 - RUGGERO RICCI violino
26 gennaio 1992 - SHURA CHERKASSKY pianoforte
15 marzo 1992 - FOU TS'ONG pianoforte
12 aprile 1992 - MAUD MARTIN TORTELIER violoncello
14 maggio 1992 - VLADO PERLEMUTER pianoforte

teatro popolare di roma



diretto da Piero Nuti

Stagione teatrale 1991/92

AGAMENNONE

di V. Alfieri, regia di Adriana Innocenti
con Adriana Innocenti, Piero Nuti,
Leda Negroni, Fernando Pannullo

IFIGENIA IN AULIDE

di Euripide, regia di Memè Perlini
traduzione di Dario Del Corno
con Adriana Innocenti, Piero Nuti,
Leda Negroni, Fernando Pannullo

IL CALAPRANZI

di H. Pinter
traduzione di Elio Nissim
con Adriana Innocenti e Piero Nuti

ERODIADE

di G. Testori, regia di Giovanni Testori
con Adriana Innocenti



TEATRO VITTORIA

Organismo stabile di produzione

Stagione 1991/92

Dal 24 settembre al 3 novembre - Compagnia Attori & Tecnici
Viviana Toniolo, Sandro Merli, Anna Lisa Di Nola
AMLETO IN SALSA PICCANTE (o altro tipo di salsa)
di Aldo Nicolaj, regia di Attilio Corsini

Dal 5 al 24 novembre - La Nuova Commedia dell'Arte
Ottavia Piccolo, Renato De Carmine
LA DODICESIMA NOTTE di William Shakespeare, regia di Jerome Savary

Dal 26 novembre all'8 dicembre
Ironia e Magia del Circo in Palcoscenico
Ra-Ra-Zoo in **FABULOUS BEASTS**

Dal 9 al 15 dicembre
Le magiche bolle di sapone di Pep Bou in **BUFAPLANETES**

Dal 17 dicembre 1991 al 12 gennaio 1992
Victoria Chaplin e Jean Baptiste Thièrree con James Spencer Thièrree in
IL CIRCO INVISIBILE

Dal 16 gennaio al 9 febbraio 1992 - Compagnia Attori e Tecnici
Viviana Toniolo, Sandro Merli, Anna Lisa Di Nola
QUANDO C'È LA SALUTE di Richard Hodapp, regia di Attilio Corsini
traduzione e adattamento di Arnaldo Bagnasco e Attilio Corsini

Dall'11 febbraio all'1 marzo 1992 - A.G.L.I. Produzioni
Paolo Rossi in **C'È QUEL CHE C'È**
di Gino e Michele, Paolo Rossi, Riccardo Piferi, regia di Giampiero Solari

Dal 3 al 22 marzo 1992 - Pro.Sa.
Maurizio Micheli con Fiorenza Marcheggiani, Chiara Salerno, Maria Paiato
L'ULTIMO DEGLI AMANTI FOCOSI di Neil Simon, regia di Nanni Loy

Dal 26 marzo al 19 aprile 1992 - Pro.Sa.
Maurizio Micheli in **DISPOSTO A TUTTO**
di Enrico Vaime e Maurizio Micheli, regia di Attilio Corsini

Dal 21 aprile al 3 maggio 1992
Tony Musante, Carla Romanelli **FRANKIE E JOHNNY AL CHIAR DI LUNA**
di Terrence McNally, regia di Raf Vallone

Dal 12 al 31 maggio 1992 - Compagnia Attori e Tecnici
Viviana Toniolo in **MOURELIN MOUNRO**
di Nocolaj Koljdan, regia di Galina Volcek

Giugno/luglio 1992 - Compagnia Attori e Tecnici
L'AVANCINEMA prima sul palcoscenico, poi sullo schermo, un comico

PLEXUS T S.R.L.

SEDE: Via Velletri, 24 - ROMA
UFFICI: Via V. Murata, 1 - ROMA
Tel. (06) 5919933/5919867

La Plexus T e il Teatro Stabile di Catania presentano

TURI FERRO in

IL MALATO IMMAGINARIO

da Molière
adattamento e regia di Turi e Guglielmo Ferro

La Plexus T presenta

GIORGIO ALBERTAZZI in

IL RITORNO DI CASANOVA

di Tullio Kezich
tratto da Arthur Schnitzler, regia di Armand Delcampe

La Plexus T presenta

ANNA PROCLEMER e GIORGIO ALBERTAZZI in

CARO BUGIARDO

di Jerome Kilty
da Bernard Shaw e Stella Campbell, regia di Filippo Crivelli

La Plexus T presenta

ARTURO BRACHETTI in

I MASSIBILLI

di Marcel Aymé
regia di Arturo Brachetti



La Contemporanea 83

diretta da Mauro Carbonoli
e Sergio Fantoni

Stagione 1991/92

I GIGANTI DELLA MONTAGNA

di Luigi Pirandello

con Sergio Fantoni, Elisabetta Pozzi, Ettore Conti, Gianni Giuliano,
Barbara Valmorin, Rosa Di Brigida, Paolo Bocelli, Cristina Cattellani,
Giorgio Gennari, Giancarlo Ilari, Francesco Migliaccio,
Tania Rocchetta, Lello Serao, Francesco Siciliano, Marcello Vazzolar
regia di Walter Le Moli

scene di Tiziano Santi, costumi di Nica Magnani
musiche di Antonio Di Pofi

I SOLDI DEGLI ALTRI

di Jerry Sterner

con Sergio Fantoni, Ettore Conti, Edda Valente,
Gianpaolo Saccarola, Carola Stagnaro
regia di Piero Maccarinelli

scene di Bruno Mazzali, costumi di Pia Rame
musiche di Antonio Di Pofi

KIRIE

scritto e diretto da Ugo Chiti
con Isa Daniell

scene di Carolina Olcese, costumi di Giuliana Colzi
musiche originali di Giovanna Marini

OPERAZIONE

scritto e diretto da Stefano Reali

con Carlo Coltorti, Donatella Ceccarello, Maurizio Mattioli,
Alessandro Spadorcia, Giorgio Tirabassi
scene e costumi di Maria Alessandra Giuri
musiche di Stefano Reali



Quindici incontri con l'Emozione

direzione artistica

PIETRO CARRIGLIO

Dal 21 novembre al 3 dicembre 1991

LIOLA di L. Pirandello
con Massimo Ranieri, Carlo Croccolo. Regia di Maurizio Scaparro
Teatro Biondo Stabile di Palermo
in coproduzione con il Teatro Stabile di Genova

LA LUNGA VITA DI MARIANNA UCRIA di D. Maraini
Teatro Stabile di Catania

* **I MASSIBILLI** di M. Aymé. Plexus T.

* **BUSTRIC NELL'ISOLA MISTERIOSA** di S. Bini

LA DODICESIMA NOTTE di W. Shakespeare
Estato Teatrale Veronese, Nuova Commedia dell'Arte

NOSTRA DEA di M. Bontempelli. Teatro Stabile di Roma

* **TURANDOT** di B. Brecht. Il gruppo della Rocca

LA VEDOVA ALLEGRA di F. Lehar. C.O.S. Teatro Colosseo

ADELCHI di A. Manzoni. Teatro Biondo Stabile di Palermo

in coproduzione con il Teatro Stabile di Roma

LA NUOVA COLONIA di L. Pirandello. Teatro Stabile di Catania

PIPINO IL BREVE di T. Cucchiara. Teatro della Città

TI AMO MARIA di G. Manfredi. Fox & Gould

* **NA SANTARELLA** di E. Scarpetta. Teatro delle Muse

Dal 14 aprile al 30 maggio 1992

IL DELIRIO DELL'OSTE BASSA di Rosso di San Secondo
con Gian Paolo Poddighe, Liliana Paganini. Regia di Roberto Guicciardini
Teatro Biondo Stabile di Palermo

SEI PERSONAGGI IN CERCA D'AUTORE di L. Pirandello

Prosa in collaborazione con Taormina Arte

IL RITORNO DI CASANOVA di A. Schnitzler. Plexus T.

Dal 22 al 31 maggio 1992 - **STUDIO PER UNA FINESTRA** di G. Prosperi
con Nello Mascia. Regia di Nanni Garella. Teatro Stabile di Palermo
in coproduzione con la cooperativa teatrale "Gli Ipocriti"

* L'abbonamento comprende 13 spettacoli più 2, a scelta, tra quelli contrassegnati con l'asterisco, per un totale di 15 tagliandi

TEATRO STABILE DI PARMA

Nuove produzioni 1991/1992

I GIGANTI DELLA MONTAGNA

di Luigi Pirandello
regia di Walter Le Moli

con Sergio Fantoni, Elisabetta Pozzi, Gianni Giuliano,
Ettore Conti, Barbara Valmorin, Rosa Di Brigida
coproduzione La Contemporanea '83

VALENTIN - Kabaret der Komiker

di Karl Valentin
regia di Massimo De Rossi

con Massimo De Rossi, Sabrina Capucci, Gigi Dall'Aglio
coprod. Comp. del Piccolo Eliseo e Ass. I Teatri di Reggio Emilia

CRIMINI DEL CUORE

di Beth Henley

regia di Nanni Loy

con Giuliana De Sio, Elisabetta Pozzi, Pamela Villaresi
coproduzione s.a.s. Immaginando

SAN FRANCESCO

(creazione)

musiche di Alessandro Nidi; scene e costumi di Nica Magnani
regia di Gigi Dall'Aglio
con Roberto Abbati, Paolo Bocelli, Laura Cleri, Tania Rocchetta,
Giorgio Gennari, Gigi Dall'Aglio, Mago Ruitz, Giulio Molnar
coproduzione Teatro Stabile dell'Umbria

CREATURA DI SABBIA

di Tahar Ben Jelloun
regia di Daniele Abbado

PARTAGE DU MIDI

di Paul Claudel
regia di Franco Però

FILOTTETE

di Heiner Müller
regia di Cristina Pezzoli



TEATRO DUE



TORINO - Stagione 1991/92

TEATRO ADUA

GLI SPETTACOLI DEL GRUPPO DELLA ROCCA

Dal 6 al 24 novembre: **TURANDOT**

Farsa degli Imbianchini a Congresso
di Bertolt Brecht. Regia di Roberto Guicciardini

Dal 17 al 29 marzo: **LE INTERVISTE IMPOSSIBILI**

Calvino, Sanguineti, Eco, La Capria, Castellianeta, Arbasino
a confronto con i grandi personaggi della storia. Regia di Oliviero Corbetta

Dal 19 al 31 maggio: **MOLIERE - DIVERTISSEMENT A VERSAILLES**

con Le preziose ridicole e Sganarello cornuto immaginario.
Regia di Roberto Guicciardini e Oliviero Corbetta

GLI SPETTACOLI OSPITI

Dal 26 novembre all'1 dicembre

Pietro Mezzasoma presenta Valeria Moriconi in:
LA NOSTRA ANIMA di Alberto Savinio. Regia di Egisto Marcucci

Dal 10 al 15 dicembre, Teatro Stabile di Bolzano

LIBERTÀ A BREMA di R.W. Fassbinder. Regia di Marco Bernardi

Dal 16 al 19 dicembre, Siciliateatro

TARTUFO di Molière. Regia di Roberto Guicciardini
con Paola Borboni, Sebastiano Lo Monaco, Giustino Durano

Dal 28 gennaio al 2 febbraio, Teatro dell'Archivoltò

BAR BITURICO commedia-musical scritta e diretta da Giorgio Gallione

Dal 4 al 9 febbraio, Teatro dell'Albero

FLASH ideato, diretto e interpretato da Yves Lebreton

Dall'11 al 16 febbraio, Teatro Nicolini - Compagnia Il Granteatro

RITTER DENE VOSS di Thomas Bernard. Regia di Carlo Cecchi

Dal 18 al 23 febbraio, Compagnia Gli Ipocriti presenta:

Nello Mascia in **UOMO E GALANTUOMO**

di Eduardo De Filippo. Regia di Ugo Gregoretti

Dal 31 marzo al 5 aprile, Teatro di Sardegna

IL VAMPIRO di Angelo Brofferio. Regia di Beppe Navello

Dal 7 al 12 aprile, Arca Azzurra Teatro

EMMA Il ridicolo della vita - Scenario primo, scritto e diretto da Ugo Chiti



TEATRO
DE GLI
INCAMMINATI

via Statuto, 4
MILANO

Direzione artistica Giovanni Testori

Programma stagione 1991/92

Nuove produzioni

SDISORÈ

di G. Testori

con Franco Branciaroli

regia di Giovanni Testori

OTTOBRE '91

CIRANO DE BERGERAC

di E. Rostand

con Franco Branciaroli

regia di Marco Sciacaluga

DA GENNAIO A MAGGIO '92

Ripresa

I DUE GEMELLI VENEZIANI

di C. Goldoni

con Franco Branciaroli

regia di Gianfranco De Bosio

DA NOVEMBRE A DICEMBRE '91



Premio delle Comunità Europee



Europa delle Culture 1991

BOLOGNA PALCOSCENICO D'EUROPA

SECONDO FESTIVAL DELLA CONVENZIONE TEATRALE EUROPEA

Bologna 11-19 novembre 1991

PROGETTAZIONE E ORGANIZZAZIONE

Nuova Scena Teatro Testoni/interAction

Organismo stabile di produzione teatrale

PROMOSSO DA

Commissione delle Comunità Europee-Premio Europa della Cultura 1991

Comune di Bologna - Assessorato alla Cultura

Regione Emilia Romagna

CON IL PATROCINIO DI

Ministero del Turismo e dello Spettacolo

Università degli Studi di Bologna

A.G.I.S., Associazione Generale Italiana dello Spettacolo

Associazione Nazionale dei Critici di Teatro

R.A.I., Radio Televisione Italiana,
sede regionale per l'Emilia Romagna

SPONSOR

Il Resto del Carlino



TEATRO
DELLE MOLINE

Via Delle Moline, 1
BOLOGNA - Tel. 051/235288

Il T.N.E./MOLINE in collaborazione con il Comune di Cento, Assessorato alla Cultura, Teatro Comunale di Cento "Giuseppe Borgatti" presenta:

IL GUERCINO, G.C. CROCE E LA CARICATURA

ciclo di letture a cura di Luigi Gozzi

con Francesca Ballico, Gianfranco Furlò, Marinella Manicardi
Presso Sala Rossa del Palazzo Governatore - P.zza Guercino Cento (Fe)

Tutti i sabato di ottobre (5/12/19/26) alle ore 18

SPETTACOLO PER MUSICISTI, CANTANTI, ATTORI E OGGETTI

Musica: **FAÇADE** di William Walton, testi da Poems di Edith Sitwell

FOLKSONGS di Luciano Berio, Betti Olivero

Cantanti: Marta Franco, Laura Novello

Gruppo strumentale dell'Accademia Filarmonica di Trento

Attore: Francesco Memola

Teatro: **FANTASIE DI FANCIULLE ALLA FINESTRA** di Luigi Gozzi

Attrice: Marinella Manicardi, Francesca Ballico

Direzione musicale: Maurizio Dini Ciacci

Regia di Luigi Gozzi

Produzione: Festival Musica '900 di Trento,

Accademia Filarmonica Trentina T.N.E./MOLINE

TOURNEE DEL TEATRO NUOVA EDIZIONE ALL'ESTERO PER LA STAGIONE 1991/92

F regia di Luigi Gozzi, direzione musicale di Maurizio Dini Ciacci

Compagnia Teatro Nuova Edizione

Gruppo Strumentale dell'Accademia Filarmonica Trentina

Novembre '91 - BELGIO

Liegi (Teatre de la Place) - Bruxelles (Espace Senghor Foyer culturel d'Eterbeek)

LA DOPPIA VITA DI ANNA O. scritto e diretto da Luigi Gozzi

Compagnia Teatro Nuova Edizione

Marzo '92 - FRANCIA: Tour (Festival International Acteurs-Acteurs)

FREUD E IL CASO DI DORA / LA DOPPIA VITA DI ANNA O.

scritti e diretti da Luigi Gozzi - Compagnia Teatro Nuova Edizione

Aprile '92 - AUSTRIA: Vienna (Teatro Inglese) - Innsbruck (Teatro Comunale)

TRA LE NUMEROSE PIAZZE CHE LA TORUNEE IN ITALIA DEL T.N.E. TOCCHERÀ, SI RICORDA:

Aprile '92 - Salerno (Teatro Nuovo)

IL DIVANO DEI NOSTRI SOGNI

progetto speciale con seminari, incontri, spettacoli a cura del T.N.E.



IN SANT'AGOSTINO Stagione 1991/92

Dal 14 ottobre **CARTA DIVA** con Ennio Marchetto
 Dal 4 novembre - Compagnia Attori & Tecnici
AMLETO IN SALSA PICCANTE di Nicolaj, regia di Attilio Corsini
 Dall'11 novembre
CHANSON PLUS BIFLOUREE con Cherier, Fourcade, Richardot, Puyau
 Dal 18 novembre - Teatro della Tosse
IL SUO NOME e **LA FAMIGLIA MASTINU** di Savinio, regia di Egisto Marcucci
 Dal 16 dicembre - Teatro della Tosse
DIALOGHI DELLE PUTTANE, DEGLI DEI MARINI E DEI MORTI
 di Luciano, regia di Tonino Conte
 Dal 16 gennaio - Teatro della Tosse
DODICI CENERENTOLE di Rita Cirio ed Emanuele Luzzati, regia di Filippo Crivelli
 Dal 27 gennaio **BEAST OF THE THEATRE** con Chris Lynam
 Dal 10 febbraio **ENCICLOPEDIA** teatro-danza con Roberto Castello
 Dal 17 febbraio
CABARET YIDDISH con Moni Ovadia e la Klezmer TheaterOrchestra
 Dal 21 febbraio **GOLEM** di Moni Ovadia con la Klezmer TheaterOrchestra
 Dal 24 febbraio **IL BUFFONE E LA REGINA**
 con Bolek Polivka, Chantal Poulain e Fontana Teatro Milano
 Dal 9 marzo - Compagnia Teatro Settimo
LIBERA NOS da Meneghello, regia di Gabriele Vacis
 Dal 16 marzo - Compagnia Teatro Settimo
LA STORIA DI ROMEO E GIULIETTA di Curino, Tarasco, Vacis
 Dal 23 marzo **IL TAPPETO SORIANO** con Mara Baronti
 Dall'1 aprile **GILBERT & SULLIVAN & COMPANY**
 con Teatro della Tosse, regia di Filippo Crivelli
 Dal 4 maggio **RITUEL**
 teatro-danza con Isnel da Silveira e Cocosef
 Dall'11 maggio **IL SILENZIO DI GENOVA**
 con Teatro della Tosse, regia di Tonino Conte



TEATRO SCIENTIFICO
TEATRO LABORATORIO
VERONA

Tel. (045) 8031321 - Fax (045) 913261

Stagione 1991/92

LA TRAGEDIA SPAGNOLA di Dacia Maraini ed Enzo Siciliano
 da T. Kyd, regia di Ezio Maria Caserta
 con Jana Balkan, Andrea Bosic, Isabella Caserta,
 Giorgio Speri, Roberto Vandelli
TRAPPOLA PER UNA RONDINE di Giuseppe Contarino
 regia di Ezio Maria Caserta
 con Jana Balkan, Andrea Bosic, Isabella Caserta,
 Giorgio Speri, Roberto Vandelli
SOGNI PIRANDELLIANI a cura di Ezio Maria Caserta
 con Jana Balkan, Isabella Caserta, Giorgio Speri,
 Roberto Vandelli
ANNA CHRISTIE di Eugene O'Neill
 regia di Ezio Maria Caserta
 con Isabella Caserta, Mario Valdemarin
SOFONISBA di Gian Giorgio Trissino, regia di Ezio Maria Caserta
 con Jana Balkan, Paola Borboni, Andrea Bosic
IL PRESIDENTE SCHREBER studi di Freud e Lacan su Schreber
 regia di Ezio Maria Caserta
 con Giorgio Speri
LA COMMEDIA DELL'ARTE testi originali del '500-'600
 regia di Ezio Maria Caserta

ORGANIZZAZIONE FESTIVAL INTERNAZIONALE
 "MIMO E DINTORNI" (ottobre-novembre 1991)

SEMINARIO SULLA COMMEDIA DELL'ARTE
 diretto da Ezio Maria Caserta

PICCOLO TEATRO DI CATANIA

VIA F. CICCAGLIONE, 29 - TEL. (095) 447603

Stagione 1991/92

STASERA SI RECITA MACBETH di Pavel Kohout
 con Mariella Lo Giudice e Giovanni Argante
(novità)

IL BALLO DEI MANICHINI di Bruno Jasienski
 Centro Teatro Studi di Ragusa
(spettacolo ospite)

IL DRAGO di Eugenij Schwarz
 Teatro della città
(spettacolo ospite)

UNA SOLITUDINE TROPPO RUMOROSA
 di Bohumil Hrabal
 con Gianni Salvo
(novità)

NEL PAESE DELLE MERAVIGLIE
 di Petr Kratochvill e Pavel Marek
 Théâtre en noir, Ta Fantastika & Pan Optikum
(spettacolo ospite)



TEATRO TEATÉS

diretto da Michele Perriera

Via Libertà, 155 - PALERMO

Tel. (091) 341433

Stagione 1991/92

QUI È QUASI GIORNO

di Michele Perriera

FINALE DI PARTITA

di Samuel Beckett

LA STANZA

di Harold Pinter

QUAL PIUMA AL VENTO

di Michele Perriera

CORDELIA & CO.

di Letizia Battaglia

SEICENTOCINQUANTAMILA
(senza contributi)

di Roberto Alajmo

Centro Teatro Attivo

MILANO - VIA SAVONA, 10
Tel. 02/8321969 - Fax 02/8321969

SPAZIO PIU'

Stagione 1991/92

1° PROGETTO FRANCIA

Quando lo straordinario invade il quotidiano

COLOMBE di J. Anouilh

CALIGOLA di Camus

A PORTE CHIUSE di Sartre

inoltre, sempre su PROGETTO FRANCIA

STUDIO E DRAMMATIZZAZIONE di alcuni brani da

LA PESTE di Camus, uno **SPETTACOLO SU EDITH PIAF**

Serate e dibattiti

CABARET E DINTORNI

rassegna settimanale di Cabaret

SPAZIO PIU' GIOVANI

rassegna di nuovi autori e nuovi registi

Partecipano alla stagione le compagnie:

Spazio Più, Spazio Più giovani, L'Abaco,

Chiediscena, Dedalo

I registi:

GIANNI MANTESI

ALBERTO FERRARI

GABRIELE CALINDRI

BARBARA ANCILLOTTI

REGIONE AUTONOMA DELLA SARDEGNA
COMUNE DI QUARTU S. ELENA

Teatro Caffènotturno

1992 - anno quinto

IL CANOVACCIO promozione teatro

Teatri del sottosuolo

Rassegna itinerante di confine

3ª edizione

Ritorno al deserto

proposte ed informazioni

IL CANOVACCIO

C.P. 52/A

09045 - QUARTU S. ELENA (Cagliari)

Tel. e Fax 070811515

DIVINA

osservatorio sul teatro contemporaneo europeo

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO

dipartimento di Scienze Letterarie e Filosofiche

dipartimento di Scienze del Linguaggio

e Letterarie Moderne e Comparate

MINISTERO DEL TURISMO E DELLO SPETTACOLO

ORGANIZZANO

DIVINA

poietica e persona femminile nel teatro contemporaneo europeo

Il Convegno internazionale

2-6 dicembre 1991 - Torino, Università degli Studi,

Palazzo Nuovo - Torino, Cinema Massimo

partecipano attrici e studiose italiane, francesi, inglesi

Rassegna del teatro femminile e seminari con:

Lucia Poli, Pamela Villoresi, Giovanna Marini, Patrizia Nasini,

Telking Tonguès (GB), Hélène Cixous (F), Zofia Kalinska (P),

Laura Curino, Lucilla Giagnoni

SETTIMO TORINESE, TEATRO GARYBALDI

PER INFORMAZIONI: Laboratorio Teatro Settimo - Tel. (011) 8011746

Agrigento - 6-10 dicembre 1991

Enzo Laretta, Presidente del Centro Nazionale
di Studi pirandelliani di Agrigento presenta

PIRANDELLO E LA POLITICA

con la partecipazione di:

Giovanni Spadolini, Giuseppe Giarrizzo,
Giorgio Pullini, Vitilio Masiello, Riccardo Scrivano,
Massimo Canci, Nino Borsellino, Franca Angelini,
Roberto Tessari, Donato Valli, Giovanni Cappello,
Mario Ricciardi, Giorgio Luti, Gianfranco Vené
e Arcangelo Leone De Castris

Provincia Regionale di Agrigento
Assessorato alla Cultura
Centro Nazionale di Studi pirandelliani

PREMIO PIRANDELLO 1991
a MARIO TOBINO

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

REMEDIUM ET BEATITUDO



Montegrotto Terme dove la vacanza è salute

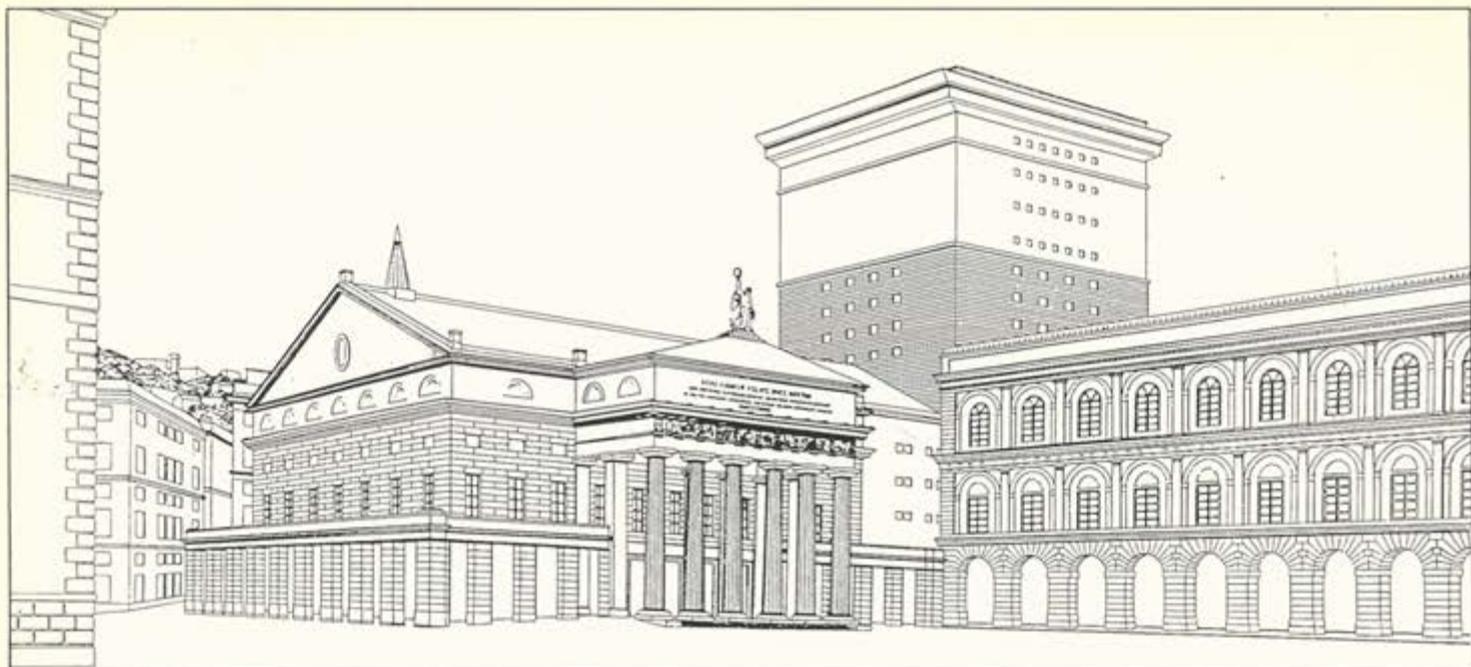
Sede del
**PREMIO PER IL TEATRO
MONTEGROTTO EUROPA**

In collaborazione con **MARTINI & ROSSI**



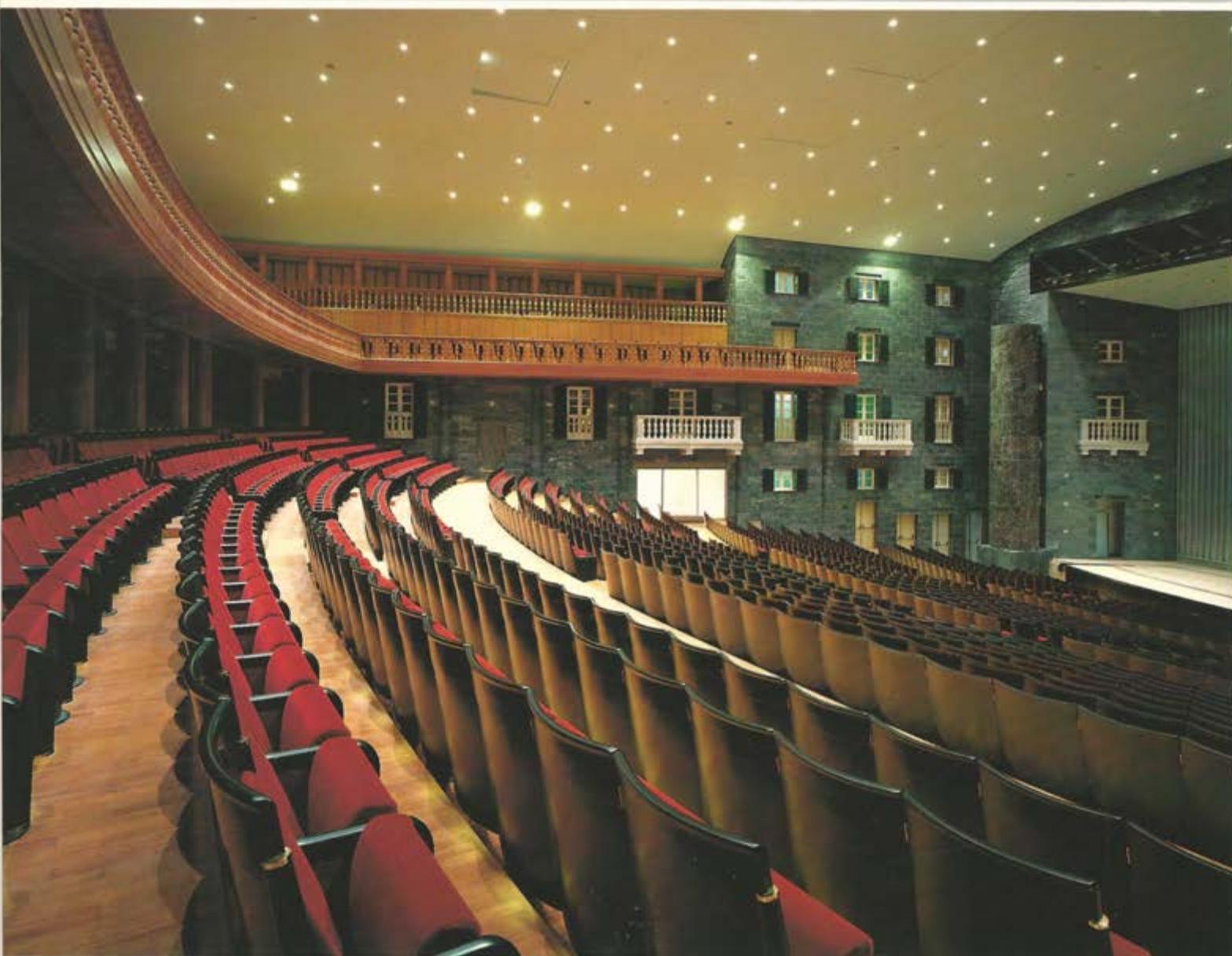
Comitato Manifestazioni - Montegrotto Terme (PD)

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.