

HYSTRIO

rivista trimestrale di teatro e spettacolo diretta da Ugo Ronfani



NON CALA IL SIPARIO: FORUM DEL CENTRO SAINT-VINCENT E DI *HYSTRIO* SULLO STATO DEL TEATRO / FORMAZIONE CULTURALE E FUTURO DEL TEATRO AL CENTRO FABBRI DI FORLÌ / I CONVEGNI DI MARATEA, MUGGIA E SIROLO

BICENTENARIO GOLDONI: IL PROGRAMMA PRESENTATO DAL MINISTRO CARLO TOGNOLI

GLI ANNI ROMANI DI MAURIZIO SCAPARRO

TESTI: *UOMO IN MARE*, DUE TEMPI DI GHIGO DE CHIARA - *L'AUTOMA DI SALISBURGO*, CONCERTO MOZARTIANO PER ATTRICE E ORCHESTRA DI UGO RONFANI

Mario Luzi Premio Fabbri e Anna Proclemer Premio Duse - Uno studio per interpretare Ofelia - Cocteau e il balletto - Benassi a cent'anni dalla nascita - L'avventura teatrale di Tato Russo - Il punto sul Vallecorsi - Ricordo di Montand, Chiari - Attori contro la "colonizzazione" Usa

Alberti - Battistini - Bertani - Caleffi - Calendoli - Cannella - Canziani - Caveggia - De Chiara - Faggi - Garnerò - Grossi - Gunnella - Infante - Lagorio - Lucchesini - Marré - Melilli - Minotti - Monti - Paniccia - Petroni - Puppa - Quattrini - Rigotti - Squarzina - Tognoli - Zappa Mulas

RICORDI



TEATRO DI ROMA

diretto da
Pietro Carriglio

ACEA

ALBERGO CINECITTÀ



Giorgio Arduinetti

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

ABBONAMENTI 1992



*Se ami il teatro,
se leggi questa rivista,
con un duplice atto
di solidarietà
abbonati per il 1992
a Hystrio.*



Ci si abbona per un anno versando L. 40.000 (Estero L. 50.000)
a mezzo assegno o su C/C postale n. 00316208
intestato a G. Ricordi & C. SpA - Via Salomone, 77 - 20138 MILANO

IN OMAGGIO - A quanti contraggono o rinnovano un abbonamento sarà offerto in regalo, a scelta:

- il volume *La questione teatrale*, di Ugo Ronfani, editore Ricordi.
- o il CD *Folksongs* (CRMCD 1009 - Ricordi) con musiche di Sciarrino, Francesconi, Oliviero, Ambrosini.
- o una litografia originale di Orfeo Tamburi (*Prospettive d'Arte*).

A quanti offriranno o procureranno un secondo abbonamento sarà inviato in omaggio il Nuovo Dizionario della Musica e dei Musicisti, editore Ricordi.

L'invito ad abbonarsi è rivolto, oltreché ai privati, ai responsabili degli organismi e delle attività teatrali, nonché agli amministratori pubblici di Enti locali e Associazioni culturali, per i quali *Hystrio* è strumento di informazione e formazione.

L'AMMINISTRAZIONE SI RISERVA DI MODIFICARE L'INVIO DEGLI OMAGGI IN RELAZIONE ALLA DISPONIBILITÀ DEGLI STESSI

HYSTRIO - cedola di abbonamento

Sottoscrivo un abbonamento alla rivista HYSTRIO versando la quota di L. 40.000 (Estero L. 50.000) sul c.c.p. 00316208 intestato a G. Ricordi & C. S.p.A. - Direzione Commerciale Editoriale, via Salomone, 77 - 20138 Milano - Tel. 02/5082287 - Specificando la causale del versamento (Abbonamento *Hystrio* 1992).

Nome Cognome

Via Città Cap.

Sottoscrivo, oltre al mio, abbonamenti da inviare a:

Nome Cognome

Via Città Cap.

Nome Cognome

Via Città Cap.

L'omaggio riservato agli abbonati da me prescelto è (cancellare il superfluo): il volume *La questione teatrale*; il CD *Folksongs*; la litografia di Tamburi. Per più di un abbonamento: Il Nuovo Dizionario della Musica e dei Musicisti.

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. 02/2042244
* — 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.ta Plana, 1 - Tel. 0383/43215

Spedire in busta chiusa - Affrancare L. 750

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 Gua-
stoni, Paolo Lucchesini, Nuccio Messina, Carlo Ma-
ria Pensa, Giancarlo Ricci, Luigi Squarzina

Redazione:
Fabio Battistini, Silvia Borromeo, Fabrizio Caleffi,
Claudia Cannella, Natalina Fracasso

Design:
Egidio Bonfante

Collaboratori:
Carmelo Alberti, Guido Almansi, Costanza Andreuc-
ci Donizetti, Giovanni Antonucci, Cristina Argenti,
Antonio Attisani, Luca Barbareschi, Michel Batail-
lon, Nino Battaglia, Paolo Belli, Marco Bernardi,
Odoardo Bertani, Claudio Bigagli, Armando Bioa,
Andrea Bisicchia, Marica Boggio, Riccardo Bonaci-
na, Furio Bordon, Eugenio Buonaccorsi, Francesco
Callari, Dante Cappellotti, Ettore Capriolo, Ivo Chie-
sa, Maura Chinazzi, Filippo Crispo, Sandro D'Ami-
co, Domenico Danzuso, Gianfranco De Bosio, Rudy
De Cadaval, Maura Del Serra, Lidia D'Espinoza,
Renzo D'Inci, Federico Doglio, Fabio Doplicher,
Keir Elam, Vico Faggi, Paolo Fallai, Siro Ferrone,
Giberto Finzi, Enrico Fiore, Dalia Gaber, Nicoletta
Gaida, Franco Garnero, Sandro M. Gasparetti, Ar-
mand Gatti, Francesca Gentile, Gastone Geron, Enri-
co Groppali, Livia Grossi, Osvaldo Guerrieri, Mario
Guidotti, Furio Gunnella, Paolo Guzzi, Ginette Her-
ry, Marie José Hoyet, Carlo Infante, Emilio Igrò,
John Francis Lane, Bernard Henri Lévy, Luciana Li-
bero, Giuseppe Liotta, Guido Lopez, Piero Lotito,
Mario Lunetta, Mario Luzi, Michel Maffesoli, Sara
Mamone, Gianni Manzella, Giuseppe Marcano,
Anna Luisa Marré, Milly Martinelli De Monticelli,
Antonella Melilli, Rossella Minotti, Fanny Monti,
Giuliana Morandini, Nilo Negri, Walter Pagliaro, Va-
leria Panizza, Gabriella Panizza, Carmelo Pistillo,
Giorgio Polacco, Magda Poli, Mario Prosperi, Clau-
dia Provvedini, Giorgio Pullini, Paolo Puppa, Eliana
Quattrini, Gian Piero Ravaggi, Domenico Rigotti,
Marika Rossi, Francesco Saba Sardi, Giovanna San-
cristoforo, Nathalie Sarraute, Alessandro Serpieri,
Gabriella Sobrino, Ubaldo Sodda, Lucia Sollazzo,
Giovanni Strigelli, Francesco Tei, Luigi Testaferatta,
Renato Tomasino, Sergio Torresani, Roberto Trova-
to, Elisa Vaccarino, Luca Valentino, Lucio Villari,
Karin Wackers, Ettore Zocaro, Mario Zorzi.

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

Direzione, Redazione e Pubblicità:
Viale Ranzoni 17 - 20149 Milano
Tel. 02/40073256 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 Edito-
riale - 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 - Come vota il Teatro 4

LA SOCIETÀ TEATRALE - Non cala il sipario: il forum del Centro culturale Saint-Vincent e di <i>Hystrio</i> - Interventi di <i>Almansi, Ardenzi, Attisani, Bertani, Bisicchia, Buonaccorsi, Calicchio, Chiesa, De Chiara, De Fusco, Ferrone, Groppali, Manfredi, Messina, Pilone, Pogliotti, Puppa, Ronfani, Rosso, Sequi, Zappa Mulas</i> . A cura di <i>Fabio Battistini e Claudia Cannella</i>	5
Nuova legge sul Teatro: il convegno di Muggia - <i>Roberto Canziani</i>	9
Il mercato è nemico della buona drammaturgia: il convegno di Maratea - <i>Antonella Melilli</i>	10
Una formazione culturale per il futuro del Teatro: il convegno del Centro Fabbri di Forlì - <i>Fanny Monti</i> . Relazioni di <i>Antonucci, Bottoni, Giudici, Messina, Molinari, Raguni, Ronfani e Scabia</i> .	11

MAESTRI - A Mario Luzi il Premio Fabbri-Città di Forlì - <i>Odoardo Bertani, Renzo Giacchieri, Gina Lagorio</i>	15
---	----

LA SOCIETÀ TEATRALE - Promozione e difficoltà dell'autore italiano: la consegna dei Premi Idi - <i>Antonella Melilli</i>	18
Europa del Teatro, l'Italia è in ritardo: il convegno <i>Frontiera aperta</i> a Sirolo - <i>Antonella Melilli</i>	19

GOLDONI '93 - L'impegno di tutti per il programma del Bicentenario - <i>Carlo Tognoli</i> - L'orgoglio di parlare la lingua della <i>zente</i> : studiosi riuniti nella Casa di Goldoni - <i>Carmelo Alberti</i> - Insieme al Comitato veneto	20
---	----

VIDEOTEATRO - Tra la scena e il video l'invisibile della musica - <i>Carlo Infante</i>	28
--	----

RITRATTO - Gli anni romani di Maurizio Scaparro: consuntivo di una gestione al Teatro di Roma (1983-1990) - <i>Ugo Ronfani, Paolo Emilio Poesio, Paolo Petroni</i> e schede critiche	29
--	----

HUMOUR - Foyer - <i>Fabrizio Caleffi</i>	50
--	----

RITRATTO - Anna Proclemer Premio Duse per Beckett e Kilty - <i>Furio Gunnella</i> , con uno scritto dell'attrice	51
--	----

LABORATORIO - La verità di Ofelia in un grande specchio: studio di attrice per una interpretazione - <i>Patrizia Zappa Mulas</i>	53
--	----

MAESTRI - Cocteau e la danza nel centenario della nascita - <i>Domenico Rigotti</i>	56
---	----

L'INTERVISTA - L'avventura teatrale di Tato Russo al Bellini di Napoli - <i>Romualdo Marrone</i> - Il <i>Candelaio</i> dell'eretico Bruno nella Napoli malavita del '500 - <i>Ugo Ronfani</i>	59
---	----

PREMI - Passato, presente e futuro del Vallecorsi - <i>Paolo Lucchesini</i>	61
---	----

MUSEO GREVIN - A cent'anni dalla nascita: Benassi o i capricci dell'istinto teatrale - <i>Giovanni Calendoli</i> - Ricordo di Yves Montand e di Walter Chiari	62
---	----

INCONTRI - Marco Maltauro o la passione teatrale - <i>Paolo Puppa</i>	64
---	----

CRITICHE - Le recensioni degli spettacoli della Stagione di Prosa	65
---	----

LABORATORIO - Una nuova sede per i Krypton - <i>Luciana Libero</i>	77
--	----

BIBLIOTECA - Tutto (o quasi) Scarpetta in cinque volumi - <i>Luigi Squarzina</i> - Gli enigmi del Teatro Antico - <i>Vico Faggi</i> - Le novità dell'Editoria teatrale	81
--	----

LA SOCIETÀ TEATRALE - Gli attori alla Rai: no alla <i>fiction</i> americana - <i>Claudia Cannella</i>	88
---	----

TESTI - UOMO IN MARE, commedia in due tempi di <i>Ghigo de Chiara</i> . Autopresentazione dell'autore, disegni di <i>Guido de Bonis</i>	90
---	----

L'AUTOMA DI SALISBURGO, concerto mozartiano per attrice e orchestra di <i>Ugo Ronfani</i> , disegni originali di <i>Franco Murer</i>	103
--	-----

IN COPERTINA - Allegoria del Teatro di <i>Orfeo Tamburi</i> . Courtesy Prospettive d'Arte	
---	--

COME VOTA IL TEATRO

E così un'altra legislatura termina senza che il Teatro italiano abbia ottenuto quella Legge quadro che gli era stata promessa nel '47 dall'allora sottosegretario Giulio Andreotti. Gli sforzi di Carlo Tognoli, un ministro convinto della necessità di regolamentare la vita della nostra società teatrale, sono stati vanificati dall'inerzia di un parlamento (a monte, dall'indifferenza dei partiti) che ha relegato la questione culturale agli ultimi posti delle sue preoccupazioni. Quando pareva che la situazione si sbloccasse, con il confluire del progetto Strehler-Bordon e delle altre proposte finalmente avanzate dai partiti di governo in una bozza di Legge resa nota dal ministero l'autunno scorso a Muggia, la crisi politico-istituzionale si è bruscamente aggravata e il parlamento ha concentrato le sue energie residue sulla Finanziaria prima di restituire il mandato agli elettori.

Recriminare non serve. Usare toni *leghisti* neppure. Ma è giocoforza constatare: 1) che questa prima Repubblica, in perdita di ideali e di progettualità, non ha saputo gestire la *cosa culturale* con quella immaginazione riformatrice ch'era doverosa in un Paese come il nostro, in altre epoche faro europeo di arte e di cultura; 2) che un ministero ibrido, chiamato ad occuparsi indifferentemente di turismo, spettacolo e sport, ben poco ha potuto fare per accompagnare le trasformazioni verificatesi in questi decenni nel teatro italiano e per metterlo in condizioni (si è detto al convegno *Frontiera aperta* di Sirolo) di onorare le scadenze europee; 3) che la nostra «fabbrica del teatro» tende di conseguenza a regredire, alle soglie del Duemila, nella funzione magari pittoresca, ma inadeguata, della vecchia carretta dei comici di altri tempi. Quella che nei *Giganti della montagna* si rifugia nella Villa della Scalogna, paga di starsene nello spazio protetto dell'arsenale delle Apparizioni di Cotrone, ai confini dell'irrealtà, anziché andare a sfidare, con la parola del Poeta, i Giganti là sulla montagna, nei luoghi della ragion pratica, del denaro e del potere. Intorno alla carretta, ecco una folla di teatranti bisognosi ma, anche, di falsi mendicanti pronti al lamento e alla questua: gli esponenti di una società teatrale che ha accumulato i molti vizi e le poche virtù di un sistema assistito.

Non serve neppure, a questo punto, elencare una volta di più le cause del *male oscuro* (che oscuro non è) di cui sof-

fre il nostro teatro. Sono cause arcinote, da anni non facciamo che ripetercele in convegni, dibattiti e seminari (che spesso servono a non disinteressati profeti di sventura per poco limpidi giochi di potere). Esse vanno da un contesto normativo antiquato, che favorisce soltanto la ripetitività e l'immobilismo, alla perdita di funzione del teatro pubblico, dalle rozze interferenze di politici e burocrati che escludono dalle scelte valori e meriti alla emarginazione degli esperti dai centri decisionali, dalla disorganicità dei rapporti fra il ministero e gli enti locali alla mancanza di regole sul «chi fa che cosa», dal negato sostegno alla drammaturgia nazionale contemporanea e alla nuova creatività ai ritardi nella formazione professionale, dall'inquinamento dei circuiti distributivi all'incapacità di opporre uno specifico teatrale all'effimero culturale di una società ipertrofica, cui vanno le attenzioni esclusive dei nuovi *media* e di un mecenatismo poco illuminato.

Resistendo alla tentazione di chiudersi nella rassegnazione e nel silenzio, un gruppo di operatori teatrali e di intellettuali si è riunito *super partes*, chiamato dal Centro culturale Saint-Vincent e da questa rivista, per proporre sia una diagnosi che una terapia aggiornate. I risultati dell'incontro — che s'intitolava, con ostinato ottimismo, *Non cala il sipario* — saranno raccolti in un volume che vedrà la luce proprio quando sarà uscito dalle urne il nuovo parlamento. Invieremo il volume ai nuovi deputati e senatori. Intanto è forse bene che i candidati alla funzione legislativa si chiedano come voterà il Teatro.

Voterà — pensiamo — senza illusioni. Probabilmente infastidito per certo prevedibile folklore: gente dello spettacolo chiamata a spalleggiare i candidati eccellenti nelle liste elettorali, altisonanti promesse di interventi a favore della cultura, altri specchietti per le allodole.

Voterà pensando che il tempo delle chiacchiere è finito. Che anche la questione teatrale, al punto in cui siamo, va iscritta in una riforma profonda delle istituzioni, che dia al Paese un ministero della Cultura dove un Teatro che faccia cultura abbia il suo posto.

Ai palliativi nessuno crede più. E speriamo che i nostri uomini politici apprezzino questi franchi discorsi.

FORUM DEL CENTRO SAINT-VINCENT E DI *HYSTRIO*

NON CALA IL SIPARIO

Il Centro culturale valdostano promosso dalla Regione autonoma e coordinato da Jader Jacobelli ha riunito un gruppo di esperti per un colloquio sullo stato del teatro italiano, indetto in collaborazione con la nostra rivista - I risultati dell'analisi, condotta in uno spirito critico ma costruttivo, saranno pubblicati in un volume - Anticipiamo gli interventi di Almansì, Ardenzi, Attisani, Bertani, Bisicchia, Buonaccorsi, Calicchio, Chiesa, De Chiara, De Fusco, Ferrone, Groppali, Manfredi, Messina, Pilone, Pogliotti, Puppa, Ronfani, Rosso, Sequi e Zappa Mulas.

Il Centro Culturale Saint-Vincent, promosso dalla Regione autonoma Valle d'Aosta e dalla Sitav, e di cui è coordinatore Jader Jacobelli, e la nostra rivista hanno tenuto il 9 novembre scorso a Saint-Vincent, presso il Grand Hotel Billia, un colloquio sul tema *Non cala il sipario - Stato del Teatro italiano*, al quale hanno dato il loro contributo operatori teatrali, drammaturghi, critici drammatici, docenti. Il colloquio si è svolto in due sedute, nello spirito di un libero confronto di idee, volutamente al di fuori di posizioni precostituite o di ruoli istituzionali, o di interessi di parte. Punti di partenza per la discussione sono stati la fiducia nella funzione del Teatro nella società contemporanea, l'impegno di condurre una analisi obiettiva e autonomamente critica e di esprimere una volontà riformatrice, per aiutare la società teatrale a riconquistare l'essenziale: la memoria del suo passato, la coscienza del presente, il senso

della solidarietà, la vocazione a fare della cultura e dell'arte. Che è poi la ragione per cui è nata questa rivista.

Il dibattito è stato condotto con la perizia, l'autorevolezza e il tatto, a tutti noti, da Jader Jacobelli. Non ci sono state relazioni di base, proprio per consentire agli intervenuti di sviluppare i loro punti di vista in libertà, con esposizioni di dieci minuti all'inizio e con nuovi interventi nella seduta pomeridiana. Il direttore di *Hystrio* ha aperto e chiuso il colloquio, di cui è stata segretaria Simonetta Pattuglia. Fabio Battistini e Claudia Cannella, della redazione di *Hystrio*, hanno curato la presentazione sintetica dell'essenziale degli interventi, per un primo resoconto sul colloquio, che pubblichiamo qui di seguito. Dai vari contributi sarà ricavato un volume edito dalla Casa editrice Laterza di Bari, con lo stesso titolo del colloquio, i cui risultati saranno messi così a disposizione della società teatrale italiana. □

GUIDO ALMANZI (scrittore e critico) - Dieci anni fa David Mamet ha dato la prima della sua più grande commedia *Glengarry Glen Ross* a Londra, al National Theatre invece che a Broadway, perché pensava che a Broadway non ci fosse un teatro o una compagnia degni del suo testo. Quest'anno Arthur Miller ha dato la prima della sua ultima commedia a Londra in un piccolo teatro perché diceva che oggi a Broadway è impossibile dare una commedia seria. La decadenza di Broadway non è soltanto un fatto americano ma riguarda tutta la cultura teatrale dell'Occidente.

Quello che avviene oggi in America avverrà dopodomani in Europa. Se questo è vero, è ancora più vero per l'Italia. Persino in Inghilterra, dove oggi c'è senza dubbio il miglior teatro d'Europa e i teatri sono pieni, dove c'è una scelta di cinquanta teatri, dove persino le pomeridiane e i giorni feriali riempiono teatri da 1.000-1.200 posti, c'è aria di crisi.

E infatti uno dei massimi teatri inglesi, quello della Royal Shakespeare Company, ha dovuto chiudere per parecchi mesi per pareggiare i bilanci. In Italia la situazione è infinitamente peggiore, anche se non si chiudono i teatri, perché in Italia il teatro è una costruzione artificiale basata su sovvenzioni che hanno poco rapporto con gli interessi reali del pubblico. Le due città dove vado a teatro più spesso sono Milano e Londra: Londra tra i nove e i dieci milioni di abitanti, Milano tre; però il rapporto tra le due situazioni teatrali non è di uno a tre, ma di uno a cinquanta, sia per quanto riguarda la varietà dell'offerta, la prevendita al pubblico, la gamma delle possibilità offerte allo spettatore. La

situazione italiana è molto triste, e temo che non potrà che peggiorare nei prossimi anni.

LUCIO ARDENZI (impresario teatrale, vicepresidente dell'Agis) - La situazione contraddittoria dell'attuale stato del Teatro italiano si identifica massimamente, a mio parere, nel sostenuto numero di spettatori che il Teatro di prosa può vantare e nelle difficoltà in cui versano Circuiti, Eti e Teatro Pubblico. Secondo i dati forniti al Convegno di Trieste per la legge del teatro, dal direttore generale dello Spettacolo Carmelo Rocca, dall'avvento della legge sul fondo unico dello Spettacolo, dopo cinque anni di finanziamento, così hanno reagito i settori convenzionati:

Cinema, un calo di oltre il 40 per cento; Lirica, stazionaria; Concertistica, in leggera diminuzione; Teatro di prosa, incremento del 15 per cento. È giusto però anche aggiungere a questi dati che dalle nostre analisi oltre il 65 per cento degli spettatori sono da attribuirsi al teatro privato, che comprende commedie di prosa e commedie musicali. Credo perciò che sia necessario attivare un'attenta analisi delle ragioni di questa crisi, e una futura legge per il Teatro di prosa ne è l'occasione. Oggi una legge arriverebbe al momento giusto, perché permetterebbe di esaminare l'esistente, e nello stesso tempo capire se le stratificazioni avvenute in questi anni in ogni settore, e che hanno determinato conseguenze negative quali un ingessamento del sistema, una soffocante situazione debitoria e una preoccupante paralisi dell'Eti e dei Circuiti, strutture portanti della distribuzione italiana, possono essere corrette senza permettere che un

mercato cieco e spinto da una crisi incalzante non distrugga il buono ed il cattivo insieme, o come dicono gli inglesi, «butti via il bambino con l'acqua sporca». Certo è necessaria da parte di tutti, imprenditori, artisti e politici, una grande serietà, uno sforzo di fantasia e un senso di responsabilità derivanti dal convincimento che il Teatro italiano è fonte essenziale della nostra cultura.

ANTONIO ATTISANI (direttore di Santarcangelo dei Teatri) - Il teatro italiano si è completamente trasformato rispetto agli ultimi decenni, ma gli amministratori pubblici e lo Stato non se ne accorgono. Tant'è che i primi si stanno ritirando e il secondo prepara nuove norme e leggi fingendo, ancora, che il teatro possa suddividersi in «stabilità» e «giro», oppure in «pubblico», «privato» e «d'interesse pubblico».

Gli anni Ottanta hanno determinato un ultimo cambiamento decisivo, con l'impennata del costo del lavoro, le modificazioni della domanda, l'affermazione delle tv commerciali e le nuove tecnologie. Ne consegue che un teatro d'impresa o commerciale può continuare ad abitare il sistema spettacolo, mentre il teatro (quello istituzionale e quello indipendente) dovrebbe far parte del sistema della cultura. Le differenze non escludono le interazioni, anzi. È un lavoro tutto da fare. Urgente. Perché nel frattempo il teatro indipendente rischia di chiudere. E tutto il teatro perderebbe qualcosa.

ODOARDO BERTANI (scrittore, critico teatrale) - Osservato il calo di tensione avvertibile nel teatro italiano quanto a curiosità culturale (vedi l'abnor-



me e facile uso di Pirandello), calo evidente nella ripetitività annidata nella maggior parte dei cartelloni stagionali, ed enumerate alcune cause — economiche, strutturali — di questa «crisi» rivelatrice di una condizione ideale e spirituale impoverita, occorre affermare che, peraltro, questa situazione di malattia non preannuncia un azzeramento mortale della nostra scena. Al contrario, si può leggere in essa il preannuncio, nato dall'insoddisfazione, di un nuovo e faticoso agonismo, di un sostanziale mutamento nel modo di pensare e di volere, di scrivere e di fare teatro.

È auspicabile una «riappropriazione» del teatro da parte di una base (la gente, i teatranti stessi) ed una rottura degli schemi voluti dal mercato e da un professionismo che organizza se stesso. Esistono i segnali, come la crescita di spazi e gruppi alternativi, come il diverso modo di pensare i festival e di aggregarsi, come il favore incontrato da spettacoli di rinnovato linguaggio; è la volontà diffusa di cambiare, che fa credere nella crisi come segno e momento di una lenta elaborazione di una diversa idea di teatro come forma d'essere, prima che di rappresentarsi.

ANDREA BISICCHIA (docente di Storia del Teatro all'Università di Parma, responsabile culturale del Franco Parenti di Milano) - Considero importante un teatro «periferico», che si muove ai margini di una teatralità ufficiale, un teatro che tende ad essere estremo perché ha ancora la libertà di arrabbiarsi o di creare situazioni alternative. È un teatro che si oppone al Principe, che crede nel lavoro di gruppo o nel laboratorio, che non sta al centro della città, che non vive di velluti rossi ma che, nelle zone off della stessa, tenta l'ultima avventura di una scena che desidera ancora inquietare, che sa risvegliare il sentimento dello scontro, pur di superare un certo immobilismo. È un teatro che ancora si interroga sul suo ruolo. Vi troviamo teatri istituzionalizzati che non hanno perso certe tensioni, che credono nella funzione del servizio sociale e, soprattutto, in un modo di produrre più aperto al confronto, alla ricerca di una scala di valori; meno attenti alla logica del profitto. È un teatro che si muove ai margini ma che non è emarginato, e che ha fiducia nell'intelligenza critica. A Milano, per «teatro periferico» intendo quello degli Stabili privati: il Franco Parenti, il Porta Romana, l'Elfo, ma anche quello indipendente dell'Out Off o del Teatro Greco; a Roma quello del Politecnico o dell'Orologio, a Napoli quello di autori come Ruccello, Moscati, Silvestri, Santanelli; a Fiesole quello di drammaturgia di Siro Ferrone, a Longiano quello del Petrella, a Soresina quello del Teatro Comunale; e per quanto riguarda i Festival, quelli di Santarcangelo, Chieri, Polverigi o delle Ville Vesuviane.

EUGENIO BUONACCORSI (docente di Storia del Teatro all'Università di Genova) - L'editoria teatrale in Italia sembra attraversare un momento di espansione. Nel settore si registra una moltiplicazione di iniziative e di sigle. Ormai, dal punto di vista quantitativo abbiamo superato Germania, Francia e Paesi anglosassoni. Anche il livello della produzione, in particolare saggistica e storiografica, si è elevato. Non si tratta tuttavia di un vero e proprio boom, perché la tiratura di cinquemila copie per titolo resta ancora un obiettivo non facile da realizzare.

Le pubblicazioni teatrali scontano le storture del mercato librario in generale: e principalmente il sistema assurdo delle rese e la esosità della distribuzione. Ci sono poi problemi specifici: un pubblico ristretto; il mancato inserimento delle discipline dello spettacolo nei programmi scolastici; la disattenzione dei critici.

Una novità è rappresentata dal ritorno dei testi teatrali. L'editoria esercita una importante funzione di stimolo. Registri, attori, direttori di teatro seguono le uscite per cogliere qualche idea. Per superare le difficoltà, alcune misure urgenti sarebbero: convenzioni fra teatri e librerie; quote di finanziamenti ai teatri pubblici vincolate a pubblicazioni teatrali; stand di libri nei teatri e ai festival; lettura di testi teatrali nelle scuole; pubblicazione di collane di autori italiani col sostegno di Enti, Idi, ministeri. Non si può chiedere all'editoria di svolgere funzioni che non può assolvere da sola: per esempio, imporre la drammaturgia nazionale contemporanea. Per far questo, occorre la collaborazione di altre componenti del mondo teatrale: l'editoria può fare soltanto la sua parte.

ANGELA CALICCHIO (responsabile del Settore Prosa Ricordi) - Il teatro sta diventando un'arte sempre più conformista, venale: una perdita d'identità causata da spirito competitivo verso altri mezzi di comunicazione. Bisogna recuperare dunque la smarrita «necessità» del teatro anche attraverso un rinnovato interesse per la scrittura. E a proposito dei registi: invece di utilizzare la loro posizione per scoprire l'illimitato spettro di altri mondi contenuti nelle opere teatrali, hanno saccheggiato il passato alla ricerca di lavori sui quali imporre la loro personalità o esemplificare lo stile rappresentativo della propria compagnia. E se gli attori si alleassero con i drammaturghi? Se i registi comprendessero che un testo contemporaneo non chiede di essere messo in scena, ma chiede che si stabilisca un rapporto di creazione ancora più ampio perché l'incognita è ancora più affascinante, forse qualche passo in avanti si farebbe. Ritengo che sia il mercato a creare il drammaturgo, non viceversa. La crisi odierna della drammaturgia risiede nelle strutture (eppure sta fiorendo un interesse

editoriale), non nei talenti. Il teatro dovrebbe essere coadiuvato da un Centro Drammatico: una casa, una palestra dove gli autori possano confrontarsi, sperimentare la propria scrittura prima della verifica in palcoscenico. Un Centro Drammatico, luogo dove custodire (non come in un museo) tutto il nostro patrimonio culturale e che possa essere orientamento per quel teatro che si specializza in quella direzione e dove i nostri migliori drammaturghi possano rappresentare elementi-guida. Un luogo insomma dove «ricamare» il nostro corredo per l'Europa.

IVO CHIESA (direttore del Teatro Stabile di Genova) - Lo stato del teatro passa per la figura dell'attore, che più di ogni altra soffre (volendo parlare della nostra arte e non dei guadagni che può procurare) della cattiva condizione in cui si trova la scena nazionale di prosa. La responsabilità del decadimento deriva da un decennio circa di vuoto a livello della Direzione Generale dello Spettacolo, alla quale si sono sostituite le categorie, ognuna delle quali «ha concesso tutto a tutte le altre per ottenere tutto a sua volta»: col risultato della vanificazione dei maggiori mezzi assicurati dal Fus (al quale il Ministero non pensò di accompagnare regola alcuna) e dell'invenzione di una smisurata congerie di norme che si sono via via accumulate nelle Circolari ministeriali dando luogo «al sistema più complicato e contraddittorio di intervento pubblico per il teatro che esista in Europa».

L'opera inevitabilmente non oggettiva delle categorie, le ingerenze politiche (sotto forma di raccomandazioni per questa o quella compagnia o di interventi di persona nelle gestioni di entità teatrali pubbliche), le infinite presenze di operatori inesperti, hanno creato gerarchie noncuranti dei meriti, «di quei valori cioè che prima erano gli unici a formare la scala dall'eccellenza al trascurabile».

Tra tante conseguenze negative, quella riguardante l'attore. Qui si è creata la diffusa convinzione che il mestiere dell'attore si possa esercitare anche in assenza di una preparazione di base, di studi appropriati e di un lungo esercizio. E si vedono spesso attori modesti interpretare ruoli che un tempo rappresentavano i punti di arrivo di una grande carriera. Da ciò discende l'attuale impossibilità di formare distribuzioni quali quelle che finalmente erano diventate consuete anche in Italia dagli anni del dopoguerra alla metà degli anni Settanta.

Se si vuole fermare la corsa all'indietro verso una situazione «pre-D'Amico», e ritrovare una «passione» secondo me quasi totalmente perduta, bisogna abbandonare la strada della facilità e tornare ad un sistema di costrizioni, di obblighi precisi; bisogna tornare «al gelo dell'ultimo messaggio di Eduardo, a quel gelo che il grande uomo di teatro usò perfino, anzi soprattutto, verso il figlio Luca».

Tanto per chiarire che la severità richiesta è un atto d'amore per il teatro e in particolare per l'attore.

GHIGO DE CHIARA (presidente dell'Idi) - Il punto forse più inquietante del nostro teatro è oggi un contesto normativo che favorisce una condizione di immobilismo, di ripetitività, di orrore per qualsiasi azzardo. Fatte salve sporadiche eccezioni, l'impresariato pubblico e privato elabora i propri progetti soprattutto nella prospettiva del consenso: in tale ottica resta fatalmente privilegiato tutto ciò che non comporta rischio. Il che si traduce nell'impossibilità di promuovere adeguatamente la nascita di un repertorio nazionale nuovo (appunto perché «nuovo», quindi rischioso) e, insieme, nella chiusura alle nuove opere straniere (a meno che non arrivino garantite da un grosso riscontro di botteghino in patria). Insomma, senza una volontà politica innovativa, le nostre scene resteranno abbarbicato al ripasso dei classici, alla riesumazione di titoli fortunati e sconosciuti e al non disinteressato amore per Pirandello.

LUCA DE FUSCO (direttore del Festival delle Ville Vesuviane) - La nostra esperienza del Festival delle Ville Vesuviane, che dall'86 pratica un repertorio apparentemente impopolare di rarità escluse dal repertorio (Lesage, Marivaux, Schnitzler) o nuovi autori (Ferrone, Cerami, Doplicher) si propone come una concreta dimostrazione di come sia possibile presentare un teatro non sclerotizzato. Queste scelte infatti, apparentemente elitarie, sono state invece premiate da un pubblico che forse non è lo stesso «pubblico degli abbonati». Bisogna andare coraggiosamente alla ricerca di nuovi pubblici, con investimenti a lungo termine. Quando e dove lo si è fatto, i risultati sono arrivati.

SIRO FERRONE (docente di Storia dello Spettacolo all'Università di Firenze) - Il centro del problema sta nella condizione dell'attore. C'è stato un salto di continuità fra la generazione dei grandi vecchi attori in via di estinzione e le nuove generazioni dei ventenni e dei trentenni. Non ci sarà futuro del teatro senza attori nuovi. O meglio, non ci sarà neanche una drammaturgia. La quale non può essere solo, come credono alcuni autori, il frutto di un esercizio solitario, «preventivo» alla scena. La drammaturgia, in questo momento (insisto: in questo particolare momento), ha bisogno di essere «consuntiva»: trascrivere, cioè, in copione e in spettacolo, le tensioni, i rapporti, le patologie che gli attori testimoniano. Così il teatro potrà essere contemporaneo. La tendenza degli ultimi anni ha invece privilegiato una visione «culturale» falsa, per cui l'attore è stato usato come portatore di testi ricevuti che parlavano di idee, ambizioni e immagini più grandi di lui. Una drammaturgia scolastica. Bisogna restituire i personaggi agli attori e toglierli al drammaturgo.

ENRICO GROPPALI (scrittore, saggista, traduttore) - Il teatro francese, a differenza del teatro italiano degli ultimi anni (che si caratterizza prevalentemente come teatro di regia) e del teatro inglese (che è soprattutto un teatro di drammaturgia) si colloca in una via mediana. Si appoggia ancor oggi sulla divisione tra spettacolo e testo, sposa la rotondità accademica della declamazione e privilegia (vedi Comédie Française) l'emissione di vocalità fine a se stessa. Nonostante la stagione storica di Copeau prima, e poi di Vilar con l'utopia del Tmp, la responsabilità in toto dello spettacolo, la regia, si caratterizza in modo meno vistoso di quello italiano (soprattutto oggi, dopo la scomparsa di Antoine Vitez).

I due Paesi, comunque, nonostante la comune area di appartenenza linguistica neolatina, appaiono ben lontani da una reciproca positiva integrazione della propria originalità espressiva. La Francia dei drammaturghi italiani non sa cosa farsene, dopo Pirandello, Diego Fabbri, Ugo Betti (Pasolini e Moravia hanno raccolto un successo di stima; Natalia Ginzburg ha ottenuto un successo *boulevardier*) e noi altrettanto degli autori francesi (Koltès ha avuto una circolazione limitata, Novarina è ignoto, la Duras è stata — tranne lo spettacolo di



Genova — appannaggio di gruppi minori e situazioni minoritarie, ecc.).

Per quanto riguarda i registi, nessun *metteur en scène* dei due Paesi, nonostante le episodiche collaborazioni (vedi Ronconi alla Comédie) o gli incarichi di prestigio (Strehler al Teatro d'Europa), ha mai effettivamente inciso sul tessuto culturale del Paese ospite, ad eccezione di un solitario biennio ('69-'71) di un'epoca ormai lontana di Patrice Chéreau al Piccolo Teatro di Milano. Anche il recente acquisto di Savary non può essere portato ad esempio, dato che l'eccentrico regista d'Oltralpe accetta gli inviti indiscriminati del nostro mercato, passando con disinvoltura dall'impresariato privato (*La dodicesima notte*) all'allestimento della nuova edizione di *Holiday on Ice*. Quindi, a mio parere, nonostante gli influssi, le collaborazioni e gli interscambi, oggi i due Paesi sono ben lontani dal realizzare una simbiosi auspicabile nel quadro culturale della nuova Europa.

GIUSEPPE MANFRIDI (drammaturgo) - Non dirò di sipari che minacciano di calare o, perché no, di alzarsi oziosamente e ancora su panorami pe-

renni, noiosi e frusti. Non temo né una cosa né l'altra: né la fine, apocalittica e ingloriosa, né la sopravvivenza, vegetativa e patetica. Non le temo perché sono cose a cui non credo. La mia natura assai poco idealista stenta a perdersi in valori assoluti come la morte (e, comunque, quella del teatro avverrebbe sicuramente dopo la mia) mentre, e per contro, se piattume permarrà, possiamo stare pur sicuri che ci sarà sempre chi troverà nella parodia e nel grottesco le armi per resuscitare vitalità eretiche e innovatrici.

A ogni modo, dovesse anche calare il sipario, poco importa: il teatro è fuor di dubbio, continuerà a resistere, se non al di là, al di qua di esso. In che modo? Semplice: se ora abbiamo un attore per due spettatori, dopo l'infuato ma innocuo evento avremo due spettatori uno dei quali, inevitabilmente, si muterà in attore per l'altro. Così, dunque, sino all'estinzione della specie. Sino all'ultimo, vieppiù tenue, stelo umano che andrà a dissolversi nel nulla. Come una statua di Giacometti. Dopo di che, forse, qualcuno o qualcosa che sia un nume o lo Spirito Santo potrà, allora sì, aver ragione a buon diritto sulla fine del teatro.

NUCCIO MESSINA (direttore di *Venetoteatro*, presidente dell'Associazione Teatri Stabili) - Abbiamo accettato il sistema imprevedibile delle circolari consoci di una tipica e originale mobilità del teatro drammatico, da non comprimere, da considerare di volta in volta a seconda delle sue trasformazioni e dei risultati produttivi.

Stabilità concreta dei luoghi in cui operare. Garanzia di condizioni di lavoro tali da sviluppare il progetto artistico, in una costante di perfezione. Un futuro più certo con le case del teatro. Case in cui si possa anche non recitare per lunghi periodi, non avendo la necessità degli incassi da botteghino. I teatri dovrebbero essere attrezzati in modo da consentire alle compagnie di viaggiare solo con gli strumenti necessari alla presentazione originale di un determinato spettacolo: scene, costumi, oggetti.

Il pubblico, la comunità ancora fuori dai teatri, la sua educazione. Riproporre il progetto del decentramento urbano e regionale non solo per ampliare il mercato, ma per scelta ideale, come servizio sociale.

Le istituzioni. I teatri stabili, i circuiti regionali, i centri di produzione e di programmazione hanno dimostrato quale può essere la struttura definitiva del nostro teatro. Devono essere dotate, le istituzioni, di tutti i mezzi necessari, riconoscendone le esigenze, consentendo di costituire organismi di operatori stabili e motivati. E se vogliamo dare un senso concreto al lavoro teatrale, occorre rivalutare il principio di impresa. I Teatri Stabili si stanno riorganizzando, con regole precise e severe, con chiarezza nei ruoli dei politici/amministratori e dei direttori/sovrintendenti, con nuova voglia e nuova spinta verso la loro vocazione di teatri d'arte.

ROSANNA PILONE (esperta di teatro cinese) - Sulla situazione del teatro cinese non è possibile che dire l'essenziale, in quanto le esperienze sono troppo diverse e lontane. In Cina si muovono oggi due filoni: quello tradizionale e quello moderno. Ambedue sono in crisi. Il primo lo è dagli inizi del Novecento, da quando cadde cioè l'ultima dinastia: quel teatro era il frutto di una società finita, oggi resta come testimonianza di un'epoca, ma niente più. Il teatro moderno è invece in crisi perché nell'89 è subentrata una chiusura politica che l'ha riportato a livelli di pura propaganda. Ma a questo aspetto ideologico si affianca un altro problema: quello degli spazi.

Fra i fenomeni di questo secolo c'è infatti quello della presenza di nuove masse che vogliono partecipare ai fatti culturali: penso ai concerti rock, a Pavarotti che canta in Hyde Park. E questo è vero anche per la Cina. Ora, il mondo delle comunicazioni è completamente cambiato, e ciò non può essere ignorato. Il teatro — dicono i cinesi — va adeguato a queste nuove condizioni. Valga un esempio: nel febbraio '91 hanno effettuato una «prima teatrale televisiva» con *Vestire gli ignudi* di Pirandello. I telespettatori sono stati 300 milioni: un dato che fa pensare.

MARIO POGGIOTTI (autore teatrale) - Il teatro deve riscoprire se stesso, servirsi della sua specificità, altrimenti non gli resta che arrendersi al cinema e alla televisione (che hanno i loro guai). Una sfida non facile, perché il Teatro non ha più quella funzione centrale che per secoli lo ha privilegiato: il dionisiaco del teatro greco è soppiantato dai concerti rock nei grandi stadi; la tv è più comoda, porta lo spettacolo in casa, laddove il teatro, avanguardie a parte, è sovente ancora ottocentesco, accademico.

Il linguaggio teatrale richiede autenticità. Nel '500 c'è stato un teatro che imitava il teatro classico, ed è stato soppiantato dalla Commedia dell'arte, con la sua spontaneità. Poi la Commedia dell'arte è diventata ripetitiva: ruoli ricoperti sempre dalle stesse figure, diventate maschere dai comportamenti prevedibili. C'è voluto un Goldoni, a riformare la Commedia allargando temi e personaggi. E il teatro dell'800, il cosiddetto teatro borghese non è stato che la continuazione del teatro goldoniano; esauriti i suoi schemi, il famoso triangolo, è arrivato il '900 con Pirandello, poi Brecht, i grandi riformatori

che hanno eliminato ogni prevedibilità dal loro teatro. E oggi? Un esempio che mi pare di poter additare come «caso a parte» è il progetto teatrale provocatorio di Dario Fo, dalle farse che denunciano i misfatti del potere, in chiave satirico-grottesca, fino a *Mistero buffo*, dove, fingendo di recuperare i dialetti, Fo si propone come erede di una cultura popolare sommersa, usata come provocazione.

Quello che resta al teatro è oggi un palcoscenico povero, l'attore, il pubblico. E quel magico legame tra attore e pubblico che è irripetibile altrove e con altri mezzi. La validità del teatro sta proprio in questo: nel suo carattere di evento, qualcosa che accade in una precisa situazione, irripetibile.

PAOLO PUPPA (docente di Storia del Teatro all'Università di Venezia, saggista) - Per un teatro non surgelato, non di soli abbonati pilotati, per un teatro che risponda alle macerie della scena pubblica, una possibile terapia-utopia è data forse dal decentramento creativo, dalle drammaturgie collettive, dove l'attore rivendichi a se stesso il montaggio delle battute e la costruzione del personaggio. Un attore performer dunque, certo arduo da realizzare, ma non da concepire, stante la precarietà attuale dell'attore italiano, senza vere scuole-apprendistato, senza ricchezza espressiva che non sia la lingua di testa, invaso dai *mass media*, tentato dalla scorciatoia di carriere grazie a fortunate epifanie televisive. Ma non di meno occorre un attore che parli una sua lingua, non tradotta, creativo come un cantautore o un comico monologante, che sappia assieme ad altri colleghi dare vita ad una *scrittura scenica* (parole note sul palcoscenico) differenziata secondo i vari soggetti parlanti. Dunque, un autore in scena che faccia da spartitraffico tra attori-drammaturghi.

UGO RONFANI (giornalista, critico teatrale, direttore di *Hystrio*) - Pare che il teatro si trovi nella situazione illustrata da Pirandello nei *Giganti della montagna*. Ilse Paulsen, la Contessa, è determinata fino allo stremo a rappresentare in giro per il mondo, con i suoi guitti, la favola che, morendo, le ha lasciato il Poeta. E il suo peregrinare la porta con i compagni alla Villa della Scalogna, dove Cotroni il Mago muove le Apparizioni: fantasmi della vita immaginaria che è in noi tutti. Ma fuori della Villa, ch'è ai confini dell'irrealtà, pulsano le fabbriche immani del Reale, sulla montagna dei Giganti, dove impera la ragion pratica. Ecco, appunto, l'allegoria del teatro d'oggi: incerto se andare a portare la parola del Poeta in mezzo ai Giganti (siamo liberi di raffigurarli come vogliamo: il potere, il denaro, le tecnologie...) oppure restarsene muto nello spazio protetto delle Apparizioni. E del silenzio.

Quanto alle cause del *male oscuro* (che oscuro a ben guardare non è) del nostro teatro, non è difficile enumerarle: le rozze interferenze del potere politico e della burocrazia amministrativa, l'assenza volontaria e no della cultura e della critica teatrali dai centri decisionali del governo dello Spettacolo e dalle seicento «fabbriche del teatro» che operano in Italia, la disorganicità dei rapporti fra il ministero e gli enti locali e dunque la mancanza di regole sul «chi fa che cosa», la separazione che sussiste fra la scena e l'università, la frammentarietà e l'insignificanza degli interventi del mecenatismo culturale. Questo confuso stato di cose induce taluni — ed io sono fra questi — a ritenere che le risorse pubbliche sono insufficienti, perché profonda e anzi profondissima è la riluttanza dello Stato ad investire nella cultura (a meno che non si tratti dell'effimero culturale della società ipertrofica...), ma che non mancano, in questa povertà, anche gli sperperi.

Fra l'autocritismo di alcuni demiurghi, presunti saggi, e l'attuale *laissez-faire* dell'ognuno per sé, in un clima di competitività che talvolta sconfina nella rissa, c'è una via di mezzo, che una legge di settore può contribuire a tracciare. Con una serie di punti sui quali l'accordo è possibile: formazione di una struttura abilitata ad essere Teatro d'Europa, creazione di un sistema di Teatri nazionali divisi per settori (drammaturgia contemporanea,

sperimentazione, teatro di figura, teatro per ragazzi), irrobustimento della programmazione sulla base di convenzioni produttive pluriennali, sostegno al cosiddetto Teatro d'arte e formazione del nuovo pubblico, definizione delle competenze fra governo centrale ed enti di territorio. Tutto questo ed altro ancora per uscire insomma, finalmente, dalla provvisorietà dannosa di questi anni.

RENZO ROSSO (scrittore) - La condizione di crisi del teatro è un suo stato permanente, almeno da due secoli a questa parte, dall'avvento definitivo della borghesia sulla scena europea. La riprova in un frammento di Charles Fourier agli inizi dell'800 nella sua opera *Il nuovo mondo amoroso*, là dove, accreditando alla riorganizzazione sociale da lui immaginata una volontà di inserire in essa un rinnovamento del teatro, cita il caso di Parigi, in quel periodo dove dei quaranta testi teatrali che mediamente vedevano la luce ogni anno uno solo arrivava sulle scene, preferendo i produttori licenziare spettacoli vecchi per una maggiore sicurezza di pubblico e di profitto. E tuttavia va riconosciuto che attualmente il fenomeno Italia è ben peggiore di quello presente in Francia, Germania e Inghilterra: una crisi che investe tutte le componenti del mondo teatrale, perché qualcosa le lega assieme, rende omogeneo alla base l'insieme delle cautele, dei dilettantismi, degli squilibri dei ruoli, delle scelte mercantili dominanti, del valore d'arte accreditato a taluni avanguardismi registici dalla parola stravolta, del ricorso al più efficace teatro dialettale, quello napoletano, dell'ossequio al teatro straniero. Questo qualcosa è il rapporto con la propria lingua: il suo recentissimo statuto di lingua media nazionale produce una sostanziale sfiducia nei suoi confronti, ciò che la priva dell'orgoglio che dovrebbe sostenerla. Nel nucleo centrale dell'universo teatrale essa è assente; ed è da questa mancanza che deriva quell'impulso centrifugo che determina gli aspetti della crisi sopra accennati, e che fanno della nostra lingua uno strumento prevalentemente di «traduzione».

SANDRO SEQUI (regista, direttore del Centro teatrale bresciano) - La crisi del teatro non è isolata, è parte della generale crisi dell'arte nel mondo contemporaneo. Questa crisi riguarda quindi particolarmente il teatro «d'arte». Ritengo però che, proprio per il pericolo insito nella crisi, l'impegno artistico e culturale sia l'unica ragione dell'esistenza del teatro pubblico. Omologare l'attività di un teatro privato, nel vano tentativo di guadagnare spettatori, è molto pericoloso perché può portare alla progressiva perdita di identità del teatro d'arte. Una certa elitarietà è, a mio avviso, elemento fondamentale del lavoro del teatro pubblico: il rigore delle scelte difficili come argine all'alluvione del teatro-merce.

PATRIZIA ZAPPA MULAS (attrice) - Eduardo diceva che quando una compagnia ha risolto i suoi problemi economici, ha risolto il 90 per cento dei suoi problemi artistici. La mia generazione si è affacciata su un palcoscenico dove le soluzioni di quella precedente non sono più praticabili: in una situazione di problematizzazione del teatro in tutti i suoi aspetti — artistici ed economici — che si influenzano strettamente a vicenda. La società italiana si è chiusa al ricambio e così al teatro viene negato il futuro: è una società che si tiene in piedi grazie ad *exploits* individuali, mentre ha sostanzialmente rinunciato alla *pratica della compagnia*, che è stata il tessuto connettivo del teatro in tutte le epoche precedenti, le più gloriose come le più buie: è stato questo l'*humus* della grande drammaturgia del passato e rimane a mio parere la condizione indispensabile della trasmissione diretta del sapere di un mestiere come è quello del teatro. □

A pag. 6 e a pag. 7, i partecipanti al Forum promosso il 9 novembre 1991 al Grand Hotel Billia dal Centro culturale Saint-Vincent e da *Hystrio*. Al centro della foto a pag. 6, il presidente del Centro Saint-Vincent, il direttore Jader Jacobelli coordinatore dell'incontro e il direttore di *Hystrio*.

L'INCONTRO DI MUGGIA TRA RIFORMA E ATTESA

LA NUOVA LEGGE SUL TEATRO:
TEMPI, PERCORSI E CONTENUTI

Molte comunicazioni, un dibattito serrato fra scena pubblica e privata e il rinnovato impegno del ministro Tognoli per uscire dall'impasse.

ROBERTO CANZIANI

L'episodio è noto. Forse è l'aneddoto più classico del teatro italiano del dopoguerra. Racconta di un telegramma che un giovane sottosegretario di governo, Giulio Andreotti, indirizza a due giovani uomini di teatro, Paolo Grassi e Giorgio Strehler. Sono loro che hanno fondato, da qualche mese, il primo teatro stabile italiano del dopoguerra: quel Piccolo Teatro della città di Milano, destinato a sicura fortuna. Il giovane sottosegretario li rassicura: per questa prima stagione soldi ce ne sono pochini, ma per il futuro state tranquilli, entro la fine dell'anno il governo varerà la nuova legge per il teatro. È il 1947. Il senatore Giorgio Strehler rievoca spesso questo episodio. Lo fa ogni volta che scampoli giornalistici o facili profezie governative danno per imminente la nuova legge. Intanto da quel 1947, l'Italia dei teatri va avanti, come si sa, a colpi di circolari annuali. Le proposte di riforma depositate in Parlamento superano la decina. Ogni ministro assicura tempi acceleratissimi. A scadenza oramai regolare si promuovono tavole rotonde e convegni durante i quali artisti, rappresentanti di categoria, operatori di settore, critici, cronisti e opinionisti vituperano e al tempo stesso sperano.

SARÀ LA VOLTA BUONA?

L'ultimo convegno, in ordine di tempo, è quello dello scorso ottobre, a Trieste. *Tempi e percorsi (e qualche contenuto) per una nuova legge sul Teatro* recita il titolo. Lo ha organizzato Muggia Festival, ma l'anima vera è Willer Bordon, deputato pds, e firmatario assieme a Strehler del progetto di legge che meglio d'altri sembra interpretare le esigenze del settore, per il fatto almeno di essere stato discusso, corretto e rifinito incontrando direttamente chi fa, oggi, il teatro in Italia. E non soltanto chi ne parla, lo finanzia e lo dirige, forte di competenze politiche e un po' meno esperto sul piano artistico. Immutati i ruoli e gli interpreti: la rappresentanza ministeriale (raccolta intorno a Carmelo Rocca, direttore generale dello Spettacolo, e Luciano Rebulli, sottosegretario del ministero), la rappresentanza politica (che a Bordon affianca Silvia Costa, membro democristiano nella Commissione Cultura alla Camera), e gli stati generali dell'universo teatro, a replicare una volta di più battute e

proposizioni già sentite a Milano (nel marzo di quest'anno), a L'Aquila (aprile dell'89), ancora a Trieste (maggio dell'88) e agli appuntamenti annuali di Taormina. Sola variante, vivacemente alimentata prima e durante i lavori, è la sensazione che l'intervento del ministro Carlo Tognoli debba essere qualcosa di più che un intervento: magari una promessa certa, o un gesto decisionista. Un ventaglio di comunicazioni prepara il suo arrivo. Lucio Ardenzi, che ha coordinato la commissione *Rapporto fra produzione, distribuzione e esercizio, anche in vista dell'Europa del '93*, rivendica pari dignità alle componenti «pubblica» e «privata» e si domanda quale sia il limite al di là del quale comincia un teatro di cultura, il solo autorizzato, a parer di molti, al finanziamento statale. Gianfranco Capitta, portavoce della commissione *Teatro di ricerca e sperimentazione*, lamenta la ristrettezza di questa definizione, ma ancor più l'austerità imposta da un regime di circolari e chiede sia assicurata una serie di garanzie (di produzione, di circuitazione, di teatri a statuto speciale), le sole che possono salvare dall'asfissia l'area della ricerca. Gabriele Ferraboschi e Luigi Maria Musati, che riferiscono del lavoro su *Teatro Ragazzi e Formazione e ruolo dell'attore*, segnalano lo stato di disagio dei rispettivi settori e enunciano proposte che dovrebbero per forza essere considerate in un progetto di legge in cui si voglia trovare spazio per i momenti formativi dell'attore e dello spettatore. Parlano anche Sisto Dalla Palma, Giuseppe Di Leva, Enzo Gentile e parla soprattutto Giorgio Strehler. «Ho passato una vita — dice — ad oppormi al male che si voleva fare al teatro italiano. Lo faccio ancora una volta, ma è l'ultima. Dovessi parlarne ancora, sarà solo in Parlamento». E difende, brillante e animoso, quel suo progetto «scritto quattro anni fa, in una settimana di solitudine e di passione» e poi discusso e limato assieme a Bordon, alle osservazioni e ai consigli di tanti altri uomini e donne di teatro.

IL FUTURO DEL PICCOLO

Quando Tognoli comincia a parlare le due giornate sono agli sgoccioli. Eppure è da quel cappello magico che si attendono le parole che decideranno il successo e l'utilità di tutto il convegno. Non è la gran sorpresa che

forse qualcuno aspettava. Il ministro Tognoli promette quello che può promettere. Da saggio lombardo qual è, mette in conto una legislatura che è ormai al traguardo e diffida delle «corsie preferenziali». La sua bozza ha ancora carattere informale: potrebbe essere formalizzata come nuovo testo, oppure diventare un emendamento del precedente progetto Carraro. Ne modifica infatti la rigidità e il piglio «manageriale» e accoglie alcuni punti del disegno Strehler-Bordon, primo fra tutti l'istituzione di un Comitato di garanti col compito di vigilare sugli aspetti artistici e imprenditoriali dell'attività teatrale. Ma investe anche Stato, Regioni e Enti locali di compiti diversi e complementari. E propone Roma come sede di un teatro nazionale a cui facciano capo i più consolidati teatri pubblici. Tognoli annuncia infine la sua intenzione di promuovere, con un decreto il più sollecito possibile, il Piccolo di Milano a «Teatro d'Europa». Così che al triestino Strehler, il convegno di Trieste, se non una legge, valga almeno una promozione. □

CRONACHE

GENOVA - È confermato che Vittorio Gassman allestirà in occasione delle celebrazioni colombiane '92, su una piattaforma sul mare con le scene di Renzo Piano e le musiche di Luciano Berio, la storia del capitano Achab e della balena bianca. Moby Dick, tratto dal romanzo di Melville, dopo Genova andrà a Siviglia.

MODENA - Vite immaginarie, il dramma concertante di Giuseppe Di Leva e Marco Tutino ispirato alle pagine di Marcel Schwob e presentato con successo nei teatri dell'Ater Emilia-Romagna, è stato registrato su compact disc sotto l'egida dell'Ert. La voce recitante è di Tino Schirinzi, soprano Laura Cherici, accompagnati dall'Accademia filarmonica trentina diretta da Maurizio Dini Ciacchi.

PARIGI - Ludmilla Petrushevskaja è presente con quattro pièces nel Teatro 13 (Cinzano e L'anniversario di Smirnova) e nel teatro di la Cité-Universitaire (L'amore e Notte di nozze) mentre l'editore Laffont pubblica una raccolta di monologhi e brevi novelle nella sua collezione Pavillon.

PREOCCUPANTI CONCLUSIONI A MARATEA

IL MERCATO È NEMICO DELLA BUONA DRAMMATURGIA

Delusione e stanchezza fra gli addetti ai lavori, ma anche volontà di sganciarsi dal confronto suicida con la televisione e di aprirsi alle altre lingue del teatro. Le altre esperienze francese, spagnola, russa e nordafricana.

ANTONELLA MELILLI

Gli Incontri internazionali di *Marateateatro* — sui quali non è inopportuno tornare — hanno costituito in questi anni le tappe di un dialogo portato avanti con tenace e costruttiva gradualità, le cui fila oggi si raccordano nel neonato *Centro di Drammaturgia europea*, una realtà che qualifica l'intera Basilicata e soprattutto rappresenta per il nostro Mezzogiorno un fatto unico e nuovo. Così il presidente Araneo ha introdotto alla sesta edizione di *Marateateatro*, svoltasi nel settembre scorso, il nuovo organismo, che intende porsi come centro permanente la cui attività si proietta verso le altre regioni d'Italia e l'Europa stessa, con obiettivi molteplici che vanno dalla ricerca e gli scambi culturali all'istituzione di corsi di formazione per artisti, operatori e tecnici, alla promozione di attività anche editoriali attraverso cui incentivare la formazione e la conoscenza di una drammaturgia contemporanea. L'iniziativa marateota, realizzata grazie alla sensibilità degli enti locali e sostenuta da sempre dall'Istituto internazionale del teatro e da Franz De Biase, che ne è presidente onorario, s'inserisce inoltre in un piano di rilancio turistico della regione, che già vanta la riapertura di un autentico gioiello dell'architettura teatrale italiana, il Piccolo di Potenza, mentre per il '92 si prefigge il tentativo di investire in uno sforzo produttivo una parte dei 65 miliardi stanziati, e in prospettiva il restauro e la creazione di un centro polifunzionale a Villa Nitti. Progetti a lunga gittata su cui il convegno promosso a Maratea dal Cde in collaborazione con l'Iti e l'amministrazione provinciale di Potenza sul tema *Drammaturgia: mercato-produzione*, ha gettato una speranza, per quanto lontana, di concreta fattibilità.

NOI E GLI ALTRI

I folli e ricchi interventi dei relatori hanno scandagliato infatti la situazione del teatro, estesa questa volta anche a realtà meno note come i paesi del Maghreb, introducendo nei lavori riflessioni e reazioni anche polemiche e l'elemento determinante di un dibattito che è in genere il grande assente di incontri del genere. Ne è emerso il nodo condizionante di un mercato che all'inseguimento di un pubblico imbastardito dal gusto televisivo sacrifica la voce di una drammaturgia capace di esprimere la contemporaneità. Ecco allora un teatro che, quasi ovunque, continua a tornare su se stesso, facendo dei classici una sorta di archeologia a cui attingere ripetutamente per un sicuro successo. A cominciare dal nostro Paese dove, nell'assenza di una legge lungamente attesa, autori come Aldo Nicolaj, sono condannati alla solitudine di non vedere quasi mai rappresentati i propri lavori nella lingua in cui li hanno scritti. E, per superare i confini del proprio Paese, sono costretti ad affidarsi ai propri sforzi personali, come



testimonia Manlio Santanelli, che pure ricorda il volenteroso appoggio del Centro Textes dell'Idi. Tutto questo non può non indurre una sfiducia diffusa che in Renzo Rosso si estende dal pubblico, meritevole solo di essere distrutto, agli stessi organismi comunitari, fino a fargli ipotizzare dei teatri con spettatori di pietra come i guerrieri di Xian. Mentre ancora più cupo appare il pessimismo di Fulvio Fo, che manifesta tutta la delusione e la stanchezza di chi, dopo mille battaglie e mille esperimenti, non può che sentirsi tradito. E davanti all'evidenza di una creatività asservita dalle istituzioni che dovevano servirla, vede nella prossima apertura delle frontiere la ratificazione a livello europeo della propria cornificazione. Per un teatro-mondo a questo punto forse la speranza è proprio in un teatro che, con le parole di Ghigo De Chiara, si rassegni a uscire dalla competizione con la televisione, fino a divenire una minoranza di religione, e soprattutto cerchi di ristabilire i contatti con le lingue teatrali di tutto il mondo. Ancora più scoraggiante appare dall'accorato intervento di J. Lopez Mozo e dalla lucida analisi del catalano Ricard Salvat, la situazione spagnola che, dominata dallo strapotere di alcuni

registi-mandarini, ha finito per emarginare la corrente realista cui appartiene lo stesso Sastre; quasi sconosciuto al pubblico, e soprattutto quel Nuovo Teatro spagnolo che tanto contribuì alla lotta contro il franchismo e che, superata la fase della denuncia, ha saputo spesso trovare nuove basi espressive.

Più confortante e fiduciosa appare la situazione della Francia, abbastanza attenta alla sua drammaturgia contemporanea. Ma ancora un po' chiusa agli autori stranieri, verso i quali Huguette Hatem ipotizza un ruolo attivo di selezione e di divulgazione da parte degli stessi traduttori. E, animata da una comprensibile effervescenza, la Russia che con la testimonianza commossa di Roman Viktjuk e di Tamara Skuj ha portato al convegno una voglia di libertà respirata con esaltazione un po' acritica, a nostro avviso, nei confronti di una situazione non ancora del tutto stabilizzata, e l'entusiasmo di avviare proprio da Maratea e dal Cde delle co-produzioni col nostro paese, di cui già da tempo apprezza la nuova drammaturgia. Un caso a parte rappresenta infine la realtà dei paesi del Maghreb, la cui straordinaria ricchezza culturale soltanto alla metà del secolo scorso ha cominciato a tradursi nell'elaborazione di un linguaggio teatrale grazie all'iniziativa di un libanese maronita che, peraltro, aveva soggiornato proprio in Basilicata. Da allora, come seguendo il corso del sole, il teatro si è esteso all'Egitto, al Marocco, alla Tunisia, con importanti autori autoctoni e un pubblico numeroso, attratto da una lingua parlata che quasi naturalmente si innesta nella lunga tradizione orale della cultura islamica. Del tutto anomala infine la situazione di Israele, in cui il direttore del Teatro di Haifa sottolinea la strana coesistenza di un'affluenza di pubblico fra le più alte del mondo e di una crisi profonda, determinata dal fatto che le sovvenzioni dello Stato non si sono adeguate al costo della vita, costringendo il teatro a scegliere autori di grande richiamo, tra cui troviamo il nostro Eduardo. Ma accanto alle difficoltà in cui il teatro sembra dibattersi quasi ovunque, emerge da più parti il riferimento a un sistema tedesco fortemente ancorato alla realtà del paese. Di cui in particolare Walter Le Moli, del Teatro Due di Parma, mette in rilievo il legame con l'educazione e il carattere di investimento sul tessuto nazionale e sui cittadini, a cui dovremmo guardare come una svolta necessaria per svincolarsi dalle pastoie del mercato e di un pubblico fortemente inquinato dai media. Ed è forse questa l'indicazione più importante di un convegno, che si è concluso con la consegna di un premio alla lunga carriera di Irene Papas, ospite d'onore, e di un riconoscimento speciale a Elisabetta Pozzi e Manlio Santanelli. □

Nella foto: Walter Le Moli e Elisabetta Pozzi durante le prove de «I giganti della montagna».

IL CONVEGNO NAZIONALE DEL CENTRO FABBRI A FORLÌ

UNA FORMAZIONE CULTURALE PER IL FUTURO DEL TEATRO

La preparazione degli operatori e del nuovo pubblico, i rapporti con la scuola e la televisione, l'interdipendenza fra l'università e la scena, la funzione degli Stabili, le prospettive dell'animazione, il coinvolgimento degli scrittori, la visione storica dei problemi nelle relazioni di Antonucci, Bottoni, Giudici, Messina, Molinari, Ragunì, Ronfani e Scabia.

FANNY MONTI

Promosso dall'Università di Bologna, dal Centro Diego Fabbri di ricerca e documentazione sul teatro contemporaneo, dagli Incontri internazionali «Diego Fabbri» di Forlì, il convegno nazionale sul tema «Teatro e formazione culturale» — svoltosi nelle sedi universitarie forlivesi il 18 e 19 ottobre scorsi — ha avuto il merito non solo di fare il punto, con ampiezza di riconoscizioni, diverse per specificità di esperienze dei vari relatori, sulla situazione del teatro italiano, ma anche di sottolineare la necessità di una interazione tra teatro «agito» e teatro «studiato», tra coloro che il teatro lo fanno e coloro che lo indagano criticamente. D'altro canto era precisa convinzione dello stesso Fabbri — convinzione testimoniata dalla polivalenza delle sue attività, che spaziavano dalla scrittura drammaturgica e critica alla direzione di un teatro come La Cometa, dall'editoria teatrale (Il Dramma) alla assidua partecipazione al dibattito che nel dopoguerra accompagnò la nascita della funzione pubblica del teatro — che «teatro non si dà» senza il reciproco integrarsi di cultura ed azione scenica. Ossia, che non c'è specifico teatrale come lo si intende in una società moderna, senza uno stretto rapporto tra libro e spettacolo.

Di qui la pertinenza del tema, specie in un ambito — quello dell'Università e del Centro ricerche — che ai giovani rivolge particolarmente la sua attenzione.

Il Centro, nato un anno fa dall'incontro tra l'Università degli Studi di Bologna e l'Associazione Incontri Internazionali Fabbri di Forlì, e attivatosi in questo novembre a seguito della consegna da parte dei famigliari dei materiali di archivio, è diretto con competenza dal professor Ezio Raimondi dell'Ateneo bolognese.

Il Centro curerà, anche questa volta, la pubblicazione degli atti del Convegno. *Hystrio* anticipa, nelle pagine che seguono, l'essenziale delle relazioni intorno alle quali si sono svolti i lavori dell'incontro.





Da Aristotele a Stanislavskij

Luciano Bottoni ha svolto la sua relazione su *Teatro, interpretazione ed educazione culturale* introducendola con una citazione da *Le rane* di Aristofane, per evidenziarne lo spirito del gioco comico che le anima pur nel trionfo finale del moralismo eschileo, e alla commedia aristofanea contrappone la lucidità teorica con cui la *Poetica* aristotelica si apre al concetto di teatro, inteso come imitazione della prassi umana. Per Aristotele, il teatro trova una sua motivazione profonda nell'istinto di imitazione congenito agli uomini, istinto a sua volta stimolato da interessi cognitivi. Il teatro è dunque una forma di conoscenza attraverso il gioco, una forma particolare di razionalizzazione dell'esperienza che obbedisce a determinate regole. Ben precisi saranno «i comandamenti» che attengono alla tragedia, più sganciato dal ritmo della *fabula* il racconto comico.

Le intuizioni aristoteliche intorno alla dimensione gnoseologica del teatro trovano oggi ancora riscontro nel modo di porsi di fronte all'azione scenica da parte della sociologia, dell'antropologia e dell'ermeneutica del fatto teatrale.

Passando ad illustrare modi e significati dell'interpretazione, Bottoni si è richiamato ad uno dei grandi padri della pedagogia teatrale, Kostantin Sergeevic Stanislavskij, il cui verbo ancora condiziona non tanto l'esercizio del far teatro sulla scena, quanto certe soluzioni registiche che il cinema ha adottato (Actors' Studio).

Uomo di teatro totale, Stanislavskij, di fronte al problema di come interpretare un testo, che nella sua realtà di scrittura risulta sempre «incompleto» («un testo è un elemento spaziale di una situazione globale che lo avvolge, l'emergere di una scrittura da un sottotesto che lo implica»), sosteneva che va ricostruito storicamente, archeologicamente, filologicamente. Indispensabile quindi è il recupero del sottotesto, come premessa di un lavoro interpretativo delegato all'attore, sotto la guida del regista.

Quanto all'attore, egli deve consegnarsi interamente al personaggio («un personaggio è una parola in attesa di chi lo abiti, le dia voce autentica»), deve entrare psicologicamente e fisicamente in una situazione «posta come ipotesi». All'attore

si chiede una mobilitazione piena che sconfigga nella *trance*; sfruttando quello smisurato bagaglio di sentimenti che è la memoria emotiva, valendosi consciamente del proprio inconscio (Freud aleggia tra consensi e dissensi), l'attore si approprierà di quell'arte della «reviviscenza», indispensabile a innescare la comunicazione palcoscenico-pubblico.

Nell'affrontare il terzo momento della sua ricognizione, Bottoni ha sottolineato come la dimensione del teatro, non altrimenti da quella di ogni pagina scritta, si qualifica nella parola; pertanto il teatro — che la scuola può praticare, a suo parere, solo come «spazio estraneo», ossia andando ad uno spettacolo — trova nella lettura ad alta voce in classe una forma di realizzazione. Dando vita reale ad un testo (drammatico o no, non importa) che è muto, essa ne potenzia i contenuti, avviando a quel processo di simulazione che connota ogni scienza umana.

Un antidoto alla spettacolarità

Premessa la indiscutibilità dell'equivalenza teatro-cultura e sottolineato l'evolversi dei valori socio-culturali in cui ogni momento storico si risolve, nella sua relazione su *Il teatro e la formazione dei giovani nella scuola* il provveditore agli Studi di Forlì, Gaetano Raguni, ha fatto sua la perplessità di alcuni studiosi che «in un contesto sociale che ha nella spettacolarizzazione dilagante una delle sue caratteristiche fondamentali, non riconoscono al teatro una funzione precisa». Di qui, l'interrogarsi e sul significato del mantenimento (o, addirittura, della intensificazione) dell'innesto scuola-teatro, e sulla qualità degli interventi educativi da proporre per non rischiare un'operazione già in partenza anacronistica. La difesa, che il relatore ha condotto del teatro e dei suoi molteplici spessori e funzioni, ha trovato il suo punto di partenza nella riconosciuta valenza pedagogica della proposta di inserire, appunto, il teatro all'interno del curriculum scolastico. Nato con l'uomo *ludens*, l'uomo che si stupisce di fronte al miracolo della natura, il teatro può essere soggetto a trasformazioni e crisi, ma non può estinguersi. In esso abita una pluralità di forme espressive che, giocate armonicamente all'interno

di un contesto socializzante, impegnano integralmente l'individuo. Fare teatro, produrre teatro e vivere gradualmente i fatti teatrali nelle molteplici dimensioni loro proprie, significa affinare la sensibilità di fronte al fenomeno della spettacolarizzazione ed innescare un atteggiamento di lettura critica di quanto media e simili propongono senza alcuna preoccupazione educativa.

Nel teatro si sperimenta quell'emozione diretta che mette in guardia contro il «dilagare della spettacolarizzazione spersonalizzata». Il teatro «difende» dalle gratuità televisive che coltivano pigrizia mentale e superficialità, perché è un evento che non si esaurisce nel momento della fruizione, ma lascia curiosità ed interrogativi trasmutabili in viva cultura. In chiusura, il relatore ha citato alcune esperienze significative vissute da classi dei Licei classici di Rimini e Cesena, dell'Istituto professionale di Cesena e dell'Istituto d'arte di Riccione. I ragazzi hanno gestito tutte le fasi per la realizzazione di spettacoli a cominciare dalla traduzione dei testi (di Plauto, Molière, Shakespeare). Le esperienze rientravano nel progetto *Giovani '93* promosso e finanziato dal ministero della Pubblica Istruzione.

Dopo l'egemonia della audience

L'egemonia dell'*audience*, la quantità che sostituisce la qualità, la conoscenza cui fare fronte con gli stessi devitalizzati tipi di programmi (il *talk-show*, le riviste, il *serial* degradato e fumettistico) hanno fatto scivolare la prosa alla Rai-tv nel ruolo del «caro estinto», o quasi, secondo Giovanni Antonucci, relatore sul tema *Teatro, televisione, scuola*. La prosa televisiva degli anni '80, già toccata a metà degli anni '70 dalla disaffezione di una parte del pubblico a causa dell'uso di registi «difficili» dopo alcuni cicli di esperienze (esperienze che abbracciavano diversi generi del racconto scenico, dal giallo al quadro borghese, dal gioco comico o *boulevardier* alla problematica sociale), nonostante il successo riportato aveva chiuso praticamente i battenti: è il 1984.

L'era della *tv-spazzatura* (o, secondo la definizione di coloro che intendono nobilitare programmi sempre più futili ed inutili, l'era della *tv-evento*) avanzava tra il disorientamento del pubblico e il suo progressivo abituarsi all'unico modello di televisione che gli veniva proposto. Ma il problema del teatro televisivo era ed è destinato a riaprirsi e seriamente, anche al di là delle quattro realizzazioni pirandelliane in onda nell'ottobre 1990. La spinta verso un ritorno non episodico del teatro in tv è forte — ha detto Antonucci —. Il pubblico lo sollecita.

Se, come ha scritto Nicola Chiaromonte, «il teatro è anzitutto parola, ma parola articolata e ragionata, parola in azione e soprattutto parola personificata», la televisione, esiliando il teatro e privilegiando sempre di più l'immagine, «ha finito per creare un linguaggio artificiale, sterile, meccanico e vuoto di contenuti».

Certo, i modi e le tecniche di realizzazione dello spettacolo teatrale in tv vanno studiati con senso di concretezza; diverse, infatti, se non addirittura antitetici per certi aspetti, sono le cifre espressive del teatro e della televisione. Da questa realtà occorre partire. Una soluzione che può disturbare qualche «purista», ma che è stata messa in atto con successo presso alcune televisioni europee, è quella che comporta un adattamento e uno snellimento del copione in modo però da non sacrificare la parola teatrale. Il testo, pur essendo «ospitato» in un'altra dimensione linguistica, rimarrà sostanzialmente se stesso e, contemporaneamente, potrà avvalersi delle possibilità espressive dell'immagine.

Quanto al rapporto con la scuola, Antonucci ha definito il teatro in tv «un supporto fondamentale alla cultura teatrale delle nuove generazioni» e «un antidoto al degrado generale» che svilisce i programmi televisivi. Che la Rai — e il problema diventa più importante perché si parla di televisio-

ne pubblica — debba risalire dalla gora del «bla bla» e dei facilismi ripetitivi è non solo auspicabile, ma indispensabile.

Nell'educational television — che è destinata ad avere uno spazio sempre maggiore nel prossimo decennio —, ossia nella televisione che informa e forma ed aiuta a comprendere la realtà, il teatro — ha concluso il relatore — non potrà non avere la sua area, fertile di sollecitazioni per il conoscere e l'esistere.

Se anche le parole sono personaggi

Dopo una dichiarazione di personale «incompetenza» intorno al teatro e ai suoi riti («L'ho frequentato pochissimo, il teatro; m'è accaduto di addormentarmi persino davanti a Brecht: Shakespeare e Racine avevo preferito leggerli sui libri»), il poeta Giovanni Giudici ha affrontato il tema *Teatrino senza scena; il rapporto di un autore con il teatro*, e ha raccontato la sua «iniziazione» alla drammaturgia. Un'iniziazione casuale, come tutte le cose del mondo, poesia compresa.

Nell'89 il regista Federico Tiezzi gli propone di rielaborare per la scena il *Paradiso* dantesco: sorpresa del poeta «che non sa di teatro», lavoro assiduo per cinque mesi, successo dello spettacolo. Di qui, da questa esperienza imprevista, il mutato atteggiamento di Giudici verso «la società teatrale», che scopre essere non lontana dal suo laboratorio di parole: parole che sono suono, ritmo, gesto evocato. Non troppo dissimile da quello dell'uomo di teatro — dell'attore in particolare — gli appare allora il suo lavoro di poeta: così come lui, scrittore di versi, «impegna tutti i suoi cinque sensi nella parola poetica che lo investe in tutta la sua fisicità», similmente gli attori prestano alla parola drammatica la loro voce, il gesto, il corpo.

E sulla fisicità e corporeità della parola — quella della poesia e quella dell'azione scenica — Giudici ha indugiato con la confidenza che solo appartiene ad una creatività libera e, insieme, controllatissima. Le parole del poeta — ha affermato — diventano esse stesse personaggio ed attore; «in fondo sono degli attori minuscoli che saltano come dei folletti e vanno in giro per la scena facendo dispetti, tradendo l'intenzione dell'autore e combinandone di tutti i colori; occorre quindi qualcuno che tiri i fili, occorre un burattinaio...».

È stata certo l'esperienza di drammaturgo (un'esperienza anche «gioiosa» nei suoi momenti dietro il sipario, tra l'entusiasmo dei giovani attori, in attesa di rispondere alle molte chiamate) a fare affiorare chiara nel poeta la stretta parentela tra la parola che costruisce il verso e la parola drammatica; «e può darsi — ha confessato Giudici — che io non abbia finito col teatro...».

La lettura da parte del poeta stesso di alcuni suoi testi nei quali «c'è una certa teatralità» (*Della vita in versi*, autosatira giocosa de *La vita in versi*, *La Bovary c'est moi*, un'attesa d'amore che è assoluta e conoscenza e, tra melanconia ed ironia, *La sua scrittura*) ha concluso il discorso. Una lettura che ha fatto parlare le parole, piena di rispetto per la loro forza naturale, diventata *melos* in grazia del ritmo, che è danza e rappresentazione.

Anche il libro è palcoscenico

Scena, università, editoria teatrale è stata la relazione svolta da Ugo Ronfani, il quale è partito da una diagnosi del presente stato del teatro italiano. Malato di attesa (della legge per il settore prosa), nevrótico da «depressioni» di varia natura che turbano attori e registi di cartello, spesso in clima di rissa, smarrito e confuso da un malgoverno a molti piani tra la superfetazione dei festival estivi, il nostro teatro ha bisogno di ritrovare «un'anima culturale», tornando ad essere «il tempio laico dove gli uomini dibattono le

grandi questioni del loro tempo». Solo così potrà uscire dal tunnel che gli toglie respiro e consapevolezza, allontanandolo dalla dimensione sociale che gli appartiene, e che segue il cammino della storia. Tra l'altro, alle scadenze europee del '92 e '93 che prevedono per il teatro una posizione di preminenza culturale, la scena italiana rischia di giungere impreparata.

«La separazione fra la scena e l'università, in parte colmata ma ancora profonda», costituisce un ostacolo alla riattivazione delle ragioni culturali che qualificano e sostengono la società teatrale. Tra istituzioni accademiche e teatro il dialogo in questi decenni non è mai stato agevole. Il Dams a Bologna e a Roma il Teatro dell'Ateneo costituiscono realtà all'insegna dell'eccezione, realtà non prive di problemi, che toccano anche le cattedre di insegnamento di storia del teatro istituite nei vari atenei a seguito della stagione contestativa. Manca infatti (in assenza di una legge sul teatro, mentre le circolari ministeriali non fanno luce sull'argomento) una chiara definizione delle finalità, dei compiti e delle attribuzioni del teatro universitario. Alla doppia carenza legislativa dell'università e del teatro di prosa va dunque fatta risalire, prevalentemente, una situazione di approssimazione e di disagio che si traduce anche in una mancanza di iniziative di ricerca dal respiro ampio, condotte organicamente dagli atenei. Manca, ad esempio, una storia compiuta dell'attività dei teatri universitari; si rende necessaria la rifondazione di una enciclopedia dello spettacolo.

Senza un disegno istituzionale ed una norma legislativa risulta privo di forza realizzativa ogni convincimento dell'influenza determinante degli studi sulle espressioni — e visioni — del lavoro teatrale.

Collegata all'interazione teatro pensato e teatro inscenato è l'indagine sull'editoria teatrale, che il relatore ha condotto con dovizia di informazioni. «Il libro di teatro o sul teatro — ha ricordato — moltiplica la rappresentazione all'infinito, quanti sono i lettori». Del teatro come evento esso è indispensabile memoria: «il teatro è in quanto è anche scritto».

La formazione culturale della società teatrale non può prescindere dagli strumenti che l'editoria teatrale le fornisce; e tuttavia quest'ultima «versa in uno stato di cronica precarietà». Storizzata la linea di «esistenza» — meriti e demeriti — dell'editoria teatrale tra le due guerre, indicati i prodotti più significativi di essa nati sotto la spinta al rinnovamento del secondo dopoguerra, Ronfani ha analizzato la situazione attuale, evidenziando i fattori negativi con i quali l'editoria teatrale deve fare i conti: dalla separazione tra ricerca culturale e lavoro di palcoscenico al clima di impoverimento culturale innescato dalle proposte teatrali dei media; dalle scelte quantitative e non qualitative che guidano la programmazione, e quindi la distribuzione, della grande editoria alla confusione di valori e di destinazioni creata dalla congerie di pubblicazioni a carattere promozionale o celebrativo che, culturalmente irrilevanti, fanno però breccia sulle risorse già scarse destinate al teatro italiano.

Tuttavia — e sono state le considerazioni conclusive del relatore — non mancano oggi testimonianze di un impegno rinnovato (nuove regole di programmazione, di produzione e di distribuzione) da parte di editori grandi e medi; il tutto, purtroppo, fra l'indifferenza degli enti e delle istituzioni preposti alla diffusione della Cultura e dello Spettacolo.

Giullari, zanni e Actors' Studio

Teatro e formazione culturale: la prospettiva storica, era il tema della relazione di Cesare Molinari. Oggetto della ricognizione, il processo di formazione di coloro che il teatro lo fanno, ossia gli attori (e anche i tecnici e gli organizzatori). Formazione dell'attore non vuol dire semplicemente preparazione professio-

nale, ma formazione generale dell'uomo: «formarsi per il teatro e attraverso il teatro sono due linee che spesso si sovrappongono e si incrociano». Definito il concetto di *training* nel suo spessore multiplo (che ne avvicina il significato di allenamento a quello di educazione, ossia di preparazione psicologica e culturale), il relatore è tornato ai giullari e alla loro acquisizione di abilità specialistiche all'interno di un ambito familiare; poi alla commedia dell'arte, presso la quale troviamo le prime indicazioni chiare sulla preparazione degli attori. Molinari ha documentato la serietà con cui i comici si preparavano, specialmente per quanto riguardava la parola, vale a dire «la loro drammaturgia», che poi ogni attore inseriva nel contesto della improvvisazione.

Risulta assai interessante constatare come l'idea dell'improvvisazione di tipo verbale ritorni, all'inizio del '900, nei grandi maestri, registi pedagoghi, creatori del teatro moderno: Stanislavskij, Copeau, Dullin. Essi però assumono l'improvvisazione non come scopo, ma come strumento, come elemento tecnico della preparazione, e la «sfruttano» ciascuno secondo valorizzazioni e procedimenti pragmatici diversi, pur nel comune obiettivo dell'inveramento di sé da parte dell'attore.

Dopo avere sottolineato l'importanza della voce per l'attore e, conseguentemente, dell'educazione di essa (che da *training* dell'oratore-attore nella Grecia classica giunge, nella Francia dal '600 all'800, alla glorificazione del mezzo vocale, organo per eccellenza) il relatore ha descritto i vari tipi di apprendistato in atto nelle compagnie teatrali. «Si impara facendo»: la compagnia, infatti, è stata per molto tempo il luogo della formazione dell'attore. Figli d'arte in Italia, compagnie «fraternali» in Francia, le quali assumono tra il '500 e il '600 una vera e propria struttura didattica, discepolato diretto tra attore e il suo apprendista in Inghilterra e, sempre nell'Inghilterra elisabettiana, compagnie infantili nate nella scuola, nelle quali la primitiva intenzione pedagogica si tramuta in un vero e proprio sfruttamento dei bambini.

Quanto alle scuole di recitazione, esse, in Occidente, compaiono piuttosto tardi. Nel 1673 nasce la prima scuola europea a Mosca; nel 1807 a Parigi, il Conservatoire, con lo scopo di formare attori per la Comédie. Anche in Italia ci sono i conservatori che, nati come scuole di canto, diventano scuole di recitazione e costituiscono un particolare modello sociale in bilico tra insegnamento e beneficenza. La prima scuola pubblica di recitazione in Italia è una cattedra di declamazione istituita presso l'Accademia di Belle Arti di Firenze nel 1811: la tengono Antonio Morrocchesi e, successivamente, Luigi Rasi. Il fine prioritario della scuola non è quello di formare attori, ma di insegnare a giovani e giovanette che la frequentano ad esprimersi in pubblico, a conversare e a comportarsi convenientemente in società.

Un confronto molto interessante si è fatto strada, a questo punto, nel discorso del relatore: da una parte Rasi e il suo intento di formare l'uomo «civile» attraverso la frequentazione della parola teatrale, dall'altra Grotowski e Barba, per i quali la formazione dell'attore si identifica con la formazione dell'uomo. In fondo, i due più recenti maestri del teatro contemporaneo riprendono l'idea di Rasi ma ne rovesciano il contenuto. Per Barba e Grotowski «l'educazione dell'uomo è educazione all'espressione, ad esprimersi direttamente senza intralci tra intuizione ed espressione e soprattutto senza la mediazione del vincolo sociale».

Le considerazioni conclusive di Molinari, mentre hanno informato sull'apporto rilevante dato da Konrad Ekhof (attore tedesco, fondatore della prima scuola di teatro in Germania, nel 1753, col quale Gotthold Lessing collaborò) al concetto di formazione dell'attore intesa come educazione di carattere complessivo (*bildung*). E hanno sottolineato la differenza che intercorre tra le scuole italiane e francesi e appunto la scuola tedesca e, più in là, quella del grande Stanislavskij e dei suoi seguaci.

«Mentre i francesi e, in parte, gli italiani cercano di preparare un attore in funzione di un teatro esistente, Engel, Stanislavskij, Copeau e poi Brecht,

Barba e Grotowski pretendono di formare degli attori in vista di un particolare e nuovo modo di fare teatro. O capaci di rinnovare il teatro dall'interno». Da ultimo, l'attenzione del relatore è andata all'«Actors' Studio» di New York (1947-1989) come scuola nella quale il concetto di formazione generale dell'uomo, quasi liberazione psicanalitica dai complessi che ostacolano la nostra vita, e quello della preparazione dell'attore hanno raggiunto una compiuta identificazione.

Per un ritorno al ruolo pubblico

Nuccio Messina, presidente dell'Associazione nazionale Teatri pubblici, ha parlato sul tema *Ruolo del teatro pubblico nella formazione dello spettatore*. Premesso che il ruolo ideale del teatro pubblico dovrebbe essere il conseguimento del duplice obiettivo di educare al teatro e attraverso il teatro, Nuccio Messina ha sottolineato l'importanza della formazione teatrale dei ragazzi e dei giovani («la formazione dello spettatore comincia nel momento della formazione dell'uomo»). Attualmente, però — ha affermato — per ragioni economiche e sotto la spinta di una «malintesa voglia di specializzazione» si assiste, nel teatro per ragazzi, ad una sorta di rinuncia al suo compito primario.

Messina ha mostrato di sentire profondamente le responsabilità che gravano sul teatro pubblico specie oggi quando, a differenza di ciò che era avvenuto nel dopoguerra vitalizzato dai fervori della ricostruzione e della rinascita, si è costretti a constatare lo scadimento dei messaggi e dei contenuti delle forme della comunicazione spettacolare. Alla chiara consapevolezza della funzione educativa dell'evento scenico, al convincimento che la formazione dello spettatore coincide con la formazione del cittadino — convincimento che aveva qualificato gli anni del post-secondo conflitto mondiale, «ruggenti» per iniziative ed attività — risponde oggi un teatro che disconosce i suoi compiti, preoccupato solo di conseguire il consenso, in un clima «annebbiato da proposte stupide e ridicole». Di qui, secondo Messina, la necessità che i teatri pubblici mettano in discussione il loro lavoro e tornino alle «origini del progetto», per non tradire la loro natura e vocazione. Si invitano i nostri autori contemporanei — ha detto — a condividere queste responsabilità, vi si invitano gli attori che, pur «chierici primari del rito, tendono sempre di più ad essere solo scritturati e dipendenti».

Certo — e sono le considerazioni conclusive della vibrata disamina — per poter «lavorare bene» occorre l'apporto illuminato di uomini ed istituzioni in una situazione che, superati gli sbarramenti delle cosiddette ideologie, possa contare su convenienti mezzi economici e sull'abbandono di ogni pigrizia creativa ed organizzativa.

L'anima(zione) del teatro oggi

Una relazione, quella di Giuliano Scabia — «Il teatro e l'anima(zione)» — che è stata tutta una *féerie* di invenzioni fantastiche anche quando ha fornito indicazioni bibliografiche, anche quando ha storicizzato intorno al fenomeno «che appare oggi lontano e vicino» e che venne chiamato — il termine Scabia non lo usa volentieri — animazione teatrale.

Anomalo operatore culturale che ha portato il teatro in mezzo alla gente, il relatore ha raccontato di sé (a sei anni il debutto come violoncellista, a trenta il «si cambia» con destinazione teatro), del suo lavoro in bilico tra scrittura e scena, tra ascolto dell'ambiente e risposta ri-creativa. Ha detto i suoi entusiasmi e gli stupori, il suo rifiuto di ogni teorizzazione che appiattisse e svia. Ha parlato con una gentilezza fereca, che era solido convinci-

mento e vena lirica.

Il discorso è cominciato rimandando gli ascoltatori, per quanto riguarda l'animazione nella sua storicità, ad alcuni testi usciti tra il 1970 e il 1980 (Eugenia Casini, *I percorsi dell'animazione in L'animazione teatrale*, Firenze, 1978; Gian Renzo Morteo-Loredana Perissinotto, *Antefatti, storia, problemi in Animazione e città*, Torino, 1980) nei quali «tutto ciò che si deve sapere è scritto e documentato, con la dovuta parzialità». Nato nel '70 e apparso all'inizio come fenomeno esplosivo, l'animazione fu oggetto di molto discutere e scrivere, di molte, troppe, teorizzazioni e conseguenti fraintendimenti. Si cercò, senza trovarla, la definizione della figura dell'animatore e del suo lavoro. A Franco Passatore e Silvio De Stefanis va l'ammirazione di Scabia, che li considera «veri e buoni animatori dall'esterno»; nella scuola, furono maestri dell'educazione reciproca, e in qualche modo animatori, Mario Lodi, Don Milani, Fiorenzo Alfieri. L'animazione persiste tutt'oggi, pur se decantata e trasformata. Tra l'altro, appartiene al suo lavoro che smantella la «compatezza» e risponde al «bisogno di aggregazione», all'urgenza di un «ritrovamento» nel teatro, il vasto territorio dell'emarginazione, dell'handicap, il carcere e la parte ancora recuperabile del mondo dei drogati. Anche il teatro per ragazzi, che tra il '75 e il '90 ha avuto tanto sviluppo, in molti casi e per molti versi, deve la sua nascita ad esperienze di animazione.

Ma a Scabia, più della riproposizione storico-analitica del fenomeno, stava a cuore il binomio «teatro-anima», titolo vero della sua relazione. Di questo ha parlato, dell'anima, e sono seguiti allora

i racconti delle sue esperienze: nel '72 in Abruzzo, coi ragazzi — gli adulti, i vecchi — di Avezzano (*Forse un drago nascerà*); nel '73 nel manicomio di Trieste, un'esperienza durata due mesi: «un'esperienza di molto fare e moltissimo ascoltare. La chiamammo poi *Marco Cavallo*; alla fine di essa il manicomio tutto — medici, infermieri, matti, operatori — si era animato, si era dato una fisionomia, aveva mostrato l'anima». Poi, nel '74-75 con gli studenti universitari, in viaggio per l'alto Appennino Reggiano. Su un palcoscenico di 2.500 chilometri, il corteo dei giovani operatori-trotter raccolse i racconti di vita della gente incontrata che la disponibilità all'ascolto della *troupe* sollecita ed anima.

«Anima — ha affermato Scabia — è per me il sistema di immagini e racconti che vivono nelle persone di un luogo e che io riesco ad ascoltare. Si depositano anche nel paesaggio elaborato e vissuto dall'uomo, nei boschi, nelle vie e nelle case». E la dimensione-paesaggio sembra avere particolarmente qualificato la più recente esperienza del relatore, quella del luglio scorso a Lecco, tra i luoghi manzoniani.

«L'anima — è stata la conclusione del grande, ostinato animatore teatrale — talvolta appare, si vede nel teatro; o al margine del teatro». E l'affermazione ha la forza del non-certo che punta sulla verità dell'accadimento. □

A pag. 11, Diego Fabbri. A pag. 12, il poeta Giovanni Giudici legge la sua relazione.

EXIT

RICORDO DI CAPONETTO

DOMENICO DANZUSO

Sessant'anni: tanti e pochi nello stesso tempo. Pochi certo trattandosi d'età e addirittura pochissimi quando un alacre vitalismo fa da sostegno non solo a una presenza critica costante, ma anche a una produttività letteraria e didattica di alto profilo, che fu tratto determinante di Gaetano Caponetto, dolorosamente e — per molti versi — inaspettatamente scomparso all'alba del 31 agosto scorso.

Docente di materie letterarie al prestigioso Liceo Spedalieri di Catania, studioso, scrittore e saggista (va in particolare citato *Poesia del Novecento* in cui egli «fonde in un discorso rigorosamente organico, l'interpretazione storiografica e il commento dei testi essenziali»), non aveva mai messo da parte il proprio vocazionale giornalismo che giovanissimo l'aveva condotto — borsista *Full-bright* — negli Stati Uniti, ponendolo anche in grado, prima dell'insegnamento, di assumere ruoli di responsabilità redazionale all'*Espresso-sera*, dove, seppure con varie interruzioni, doveva conservare fino alla scomparsa, l'incarico di critico drammatico.

In realtà la presenza di Caponetto nel variegato, vivace e interessante contesto teatrale catanese, andava ben oltre la cronaca o il giudizio sui singoli spettacoli, tesa com'era a dare indicazioni di politica culturale, di cui d'altronde era stato portatore anche quale consigliere dell'Associazione nazionale dei critici di Teatro. Ben consapevole infatti del sorgivo senso dello spettacolo esistente nella patria di Grasso e di Musco, di Martoglio e — in punto drammaturgico — di Pirandello, Caponetto non assunse mai atteggiamenti snobistici nei confronti dello spontaneismo dialettale di base che, seppur talvolta inscrito nell'imitativo epigonismo martogliano, tendeva almeno ad abituare

un pubblico d'estrazione più popolare alla fasciazione teatrale.

Un bagaglio non privo di pregio quello sopracennato che ovviamente Gaetano arricchiva e nobilitava con la consueta dote di repertorio colto alla sperimentazione anche azzardata, alla ricerca sempre più approfondita per una scena da proiettare ben oltre l'usualità del teatro digestivo.

Prima attivo nel *Giornale del Sud* — il quotidiano diretto da Giuseppe Fava fino a qualche anno prima del suo assassinio mafioso — o ancora all'*Espresso-sera* e poi, da un quinquennio, affiancato a chi scrive per la rubrica di critica drammatica su *La Sicilia*, in un amichevole interscambio di spettacoli da visionare e recensire *in loco* o fuori sede —, Caponetto non aveva voluto cedere al male che da qualche tempo lo minava sotterraneamente, neppure quand'esso era esploso in tutta la sua tremenda crudeltà.

Restituì infatti dopo brevi e interlocutorie cure milanesi (ottenute in periodo vacanziero da alcuni medici sensibili, magari sollecitati da caparbi e autorevoli amici), alla sua città, appena una settimana prima di scomparire per sempre, Gaetano era corso rischiosamente al richiamo di un *Tieste* a Segesta realizzato dall'Inda, attraversando i lunghi chilometri della bruciante calura di Sicilia, per renderne conto sul quotidiano catanese del mattino.

E ne scrisse (anzi ne dettò) con slancio una nota estremamente lucida e tale da potersi quasi assumere oggi come forte denuncia a «linea» di testamento spirituale. In essa si andava oltre il contingente evento teatrale, per penetrare nel mistero del Potere e delle sue nefandezze, collegando il tempo mitico di *Tieste* che ignora divora le carni dei propri figli imbanditegli con ferocia dal fratello Atreo, non solo al momento storico neroniano nel quale visse e per il quale morì Seneca, ma anche a quello di una ben triste attualità, quando i fratelli uccidono impunemente i fratelli, mentre il Potere sta a guardare, un Potere che non sai se cinico e assente per ignavia, per congenita crudeltà, o addirittura per inconfessabili collusioni. □

LA CONSEGNA DEL PREMIO FABBRI-CITTÀ DI FORLÌ

MARIO LUZI O IL TEATRO RINNOVATO DALLA POESIA

Le relazioni di Gina Lagorio e di Odoardo Bertani, presidente della Giuria, hanno indicato come la carica drammatica dell'opera del poeta toscano sia passata per osmosi nel teatro, costituendo «un solo cantare».

ODOARDO BERTANI

L'opera teatrale di Mario Luzi non fa biblioteca, ma è già bastata a rilevare una diversità filosofica ed espressiva necessaria a conseguire un ruolo storico e profetico, in una fase di cambiamento del teatro: fase reale di mutazioni, badate, che già sono notate — più che non si creda — nel modo di pensare, di fare e di organizzare il teatro. Sono forme alternative e pregnanti per il solo fatto di costituirsi a sfida di un sistema esistente che mostra segni evidenti di logoramento e di sfinitimento. Luzi, ripartendo dalle radici dello spirito, ha avviato per conto suo un volano reso prezioso dalla natura (dal segreto) di poeta. E qui, non divagando come pur parrebbe, aggiungo un altro nome di poeta, dialogante con la realtà: è quello di David Maria Turolfo. E dunque sono tre, e tutti *cristiani*, i maestri non di erudizione, ma di civiltà. Di una civiltà, poi, che si qualifica in un solo modo: civiltà d'amore, uno anche se manifestato secondo la diversità del dono ricevuto, che si ricompatta nel comune «no» da essi pronunciato a tutto ciò che è grigio, opaco, corrotto e crudele, dentro e attorno a noi.

Il segno lasciato da Luzi nel teatro ha una data d'inizio che vale soltanto — si capisce — per una nota biografica; è il 1971, anno in cui, proprio il 25 dicembre, il Terzo Programma radiofonico propone *Il libro di Ipazia* un poemetto drammatico in cui (e cito dalla cronologia ragionata tracciata da Giancarlo Quiriconi per l'edizione di Rizzoli) si indaga «più da vicino il problema della storia, la sua indecifrabilità, i suoi disegni contraddittori, la forza di azione e di fede nell'uomo che vi si trova coinvolto». A *Ipazia*, sei anni dopo, si connetterà *Il messaggero*, dove ricompare il personaggio di Sinesio, l'intellettuale, ora divenuto il vescovo di Cirene. Sono un cronista e non trascuro il fatto che i due testi, dove storia e filosofia e religione si intrecciano, non dimenticando l'amore, in un'azione che conduce al mutamento, secondo la definizione di Geno Pampaloni, furono rappresentati dall'Istituto del dramma popolare a San Miniato, nel 1979, con la regia di Orazio Costa, ed ebbero come mirabile protagonista Massimo De Francovich, circondato benissimo da Ilaria Occhini, Gianrico Tedeschi e Paola Bacci. Ma *Ipazia* non fu una conversione di 360 gradi. Lascia-



mo pure da parte la traduzione ormai lontana — e a sè stante — dell'*Andromaca* di Racine (1960) e del *Riccardo II* di Shakespeare (1966), che si citano per puro dovere informativo.

Pensiamo piuttosto al teatro di Luzi come al naturale svolgimento di una tensione ad uscire dall'io monologante (come è stato detto) al duale — già invero in precedenza nel tu di altre poesie — di un personaggio magari indefinito ma localizzato, ascoltante e silenzioso o interlocutore: una proiezione del poeta instauratrice di una dialettica, dico la tensione manifestata nella raccolta di poesie intitolata *Nel magma*, uscita da Garzanti nel 1966 e poi compresa in *Tutte le poesie* del 1979.

E rimando alle analisi di Stefano Verdino e dello Zagarrò. Era quasi una attitudine ancora non persuasa di sè, ma già recante in nuce la visione del personaggio e tutto il modo di Luzi, il suo lento passo, il suo guardando cercare, il suo lento precisarsi, il suo meditativo, non avventato mettersi in questione, il suo analizzare i nodi e le impennate e gli sbandamenti e i profili e gli snodi della storia, il suo guardare senza fretta e per sapere: la tipicità di uno stile adagiato ed evolvente, proclive sempre al discorso interiore e quasi mai di battute, secondo l'artificio dei commediografi, ma di espressioni che arrivano da lontananze profonde e indugiano a raccontare reazioni e variazioni dello spirito. Lunghi versi o brevi ragionano senza fretta, come in un eletto ed esclusivo areopago, non fosse che la materia — privata o pubblica — è sempre incandescente e stringe sul nostro destino, che è sempre il gioco alto in cui siamo impegnati.

E, dopo *Ipazia*, è venuto il mito di Don Giovanni, nella metafora di Don Juan Rosales, seduttore smesso, personaggio ormai vecchio e persino uscito dal suo secolo e dal suo Paese per entrare nel nostro e in terra messicana e da avere a che fare con un Markoff Trotzkij. *Rosales* è un testo non certo riassumibile nel suo intrigo e nelle sue sorprese, nella sua ironia e nella sua mestizia: è un itinerario verso l'accettazione e la libertà della fine, narrato con prodigiosa disinvoltura drammaturgica e con ineffabile poesia. Un testo struggente — orfico — di cui Giorgio Albertazzi, guidato da Orazio Costa, fu intrepido interprete, a Genova.

Sulla storia sì, anzi sul Potere inquinante, sulla pericolosità del viverci, anzi sulla impossibilità di essere, se non servendone la guantata violenza, facendo del mondo una falsa e vuota rappresentazione, si aggira *Hystrio*, copione di ogni libertà di movimento e d'assemblaggio e di mascherature. Modernità quasi spinta in questo recupero del tragico dentro una vicenda politica, resa gremita di domande e di contrasti e audacemente modulata sotto il profilo stilistico e però con una costante di cattura dell'interesse, di seduzione, nel contrapporsi e sovrapporsi di ambienti, figure, accidenti.

Il resoconto — peraltro incompleto — non può seguitare, ma deve concludersi. E si conclude nel giudicare questo teatro anomalo e controcorrente, tutto licenze strutturali (una ignoranza sapiente) tutto scarti dell'intelligenza e imprevedibilità della mente, tutto eccentricità di figure e di inedite psicologie; questo teatro centripeto sulla ragione maturante in «parole mai prima parlate», è una silaba dell'impegno umano per accertarsi dell'oggi. Dunque non c'è iato in Luzi fra teatro e poesia: c'è un solo universo dello spirito e un solo cantare. □

LA MOTIVAZIONE DELLA GIURIA

Disaccordo e speranza cristiana

Lontana dalle ufficialità patinate, ma ricca di quella autentica «solennità» che è l'ammirazione e la gratitudine per il dono della poesia, la manifestazione di consegna a Mario Luzi del Premio per il teatro «Diego Fabbri - Città di Forlì» si è svolta il 24 novembre scorso, nella sede universitaria di Palazzo Mangelli, in una Sala Gandolfi gremita di pubblico. Molte le personalità del mondo della cultura, dello spettacolo e della pubblica amministrazione; presenti anche i famigliari di Diego Fabbri. Promosso dagli Incontri internazionali Diego Fabbri e sostenuto dalla Cassa dei Risparmi e dalla Cassa Rurale e Artigiana di Forlì, il premio — già assegnato a Orazio Costa Giovangigli e a Giovanni Testori — è alla sua terza edizione e, come da regolamento, viene attribuito ad una personalità attiva nel teatro di prosa secondo una linea di spiritualità cristiana che non disconosce le inquietudini e il «disaccordo» interiore che accompagnano l'esperienza esistenziale dell'uomo del nostro tempo.

E proprio nel segno della parola poetica la manifestazione si è aperta. Andrea Soffiantini, attore del Teatro dell'Arca, ha letto una intensa lirica, Auctor, dall'ultima raccolta di Luzi. Poi l'intervento introduttivo di Maria Vasumi Mattarelli, presidente degli Incontri Fabbri, quindi il saluto del sindaco Sauro Sedioli. Ad illustrare la motivazione della giuria (composta da Odoardo Bertani, presidente, Gina Lagorio, Ezio Raimondi, Carmelo Rocca, Ugo Ronfani, Benvenuto Cuminetti) sono intervenuti Gina Lagorio e Odoardo Bertani, e delle loro relazioni diamo stralci a parte. La Lagorio ha delineato il percorso di Luzi poeta — dalla prima raccolta, *La barca* (1935), a quella più recente, *Fra i cieli e incisi di un canto salutare* (1990) — sottolineandone la carica drammatica che per osmosi passa nel teatro, il quale poi alla poesia nuovamente la cede. A Luzi drammaturgo ha invece rivolto l'attenzione Odoardo Bertani. Le opere che il poeta ha scritto per la scena — ha osservato il critico — «non fanno biblioteca», ma hanno mutato il teatro in profondità. In Luzi, «non c'è iato tra poesia e teatro; è un solo cantare».

Renzo Giacchieri, presidente dell'Eti, dopo avere consegnato il premio al settantasettenne poeta e drammaturgo fiorentino, ha ricordato Diego Fabbri come suo illustre predecessore alla presidenza dell'ente, del quale ha evidenziato compiti e necessità. Per finire, l'ampia, godutissima antologia di letture di testi luziani, teatrali e poetici, da parte di Andrea Soffiantini: un incanto di levità e di forza su un tessuto lirico altissimo, pur nel «discorso naturale». Da ultimo, le parole-colloquio-ringraziamento di Luzi. F.M.

Ciò che l'Eti deve a Diego Fabbri

RENZO GIACCHIERI

«**S**iamo una struttura culturale che ha compiti manageriali: non dobbiamo perdere di vista che il nostro obiettivo è quello di portare il teatro laddove non c'è, di diffondere il messaggio vivo e palpitante di alcuni uomini e donne che si rappresentano davanti ad altri uomini e donne con i loro drammi, e le loro passioni, la loro vita come in uno specchio per un coinvolgimento a livello dei sentimenti, che rimane lo specifico di un'arte che non teme la concorrenza di altri mezzi di comunicazione e che rimarrà unica ed inimitabile anche se avrà momenti buoni e momenti cattivi». Così Diego Fabbri comprendeva in un unico discorso la funzione dell'Eti, di cui è stato presidente dal 1968, e quella del Teatro tout-court.

Di momenti buoni e di momenti cattivi l'Eti ed il Teatro dal 1968 ad oggi ne hanno attraversati molti, e Diego Fabbri ha cercato di promuovere lo sviluppo ed il rilancio di un ente che, braccio operativo del ministero, deve porsi come finalità principale quella di essere un momento di «avanguardia» e di indirizzo nella vita teatrale e culturale, possiamo dire di percorrere la strada giusta.

Volendo ricordare rapidamente alcuni interventi significativi della presidenza di Fabbri all'Eti, più che sottolineare il rilancio della funzione distributiva, vorrei richiamare l'attenzione sugli sforzi compiuti per andare a ricercare tutte quelle forze che con il difficile compito di essere alternative, in quegli anni, l'ente sotto la sua guida, ha saputo riconoscere e proporre ad un pubblico più vasto, tentando di sostenerle e di incontrarle. Perché, per Fabbri organizzatore come per l'autore, il Teatro si doveva fare sui palcoscenici, incontrando il pubblico, aprendosi ad ogni idea nuova che avesse la genuinità di un tentarsi che si vuole fare crescita e ricerca. Di quella riforma che nell'ormai lontano 1978 ha completamente ridefinito ruoli e compiti dell'Eti, e che Diego Fabbri ha contribuito attraverso il suo lavoro quotidiano di operatore e di organizzatore culturale a definire, egli non ha potuto vederne l'attuazione, e spetta oggi a noi che lo abbiamo seguito alla guida dell'ente, definirne gli ambiti e trovarne gli sviluppi. □

LA PAROLA DI LUZI DALLA PAGINA ALLA SCENA

DAL CONTERRANEO DANTE L'ULTIMA TENTAZIONE TEATRALE

GINA LAGORIO

Nella poesia di Mario Luzi il ligure Bo, critico di quell'ermetismo a cui anche Luzi si fa risalire, notava più che l'appartenenza a un ambiente poetico di formazione «l'incontrollabile libertà della sua voce», in altre parole l'originale timbro di una poesia che è per purità e assoluta imparagonabile a nessun'altra. Per citare un altro lettore principe di Luzi, il poeta Andrea Zanzotto, siamo di fronte a «una coerenza con sé che in definitiva era coerenza anche col moto profondo, reale, del tempo umano».

Sarà dunque utile ripercorrere insieme le tappe principali di questa «coerenza». Fiorentino, studioso di letteratura, collaboratore alle riviste toscane più importanti del primo Novecento *Il Frontespizio* e *Campo di Marte*, critico e docente di letteratura francese, Luzi pubblica nel 1935 la sua prima raccolta di poesie *La barca*. Seguono nel tempo altre sillogi tra cui è difficile indicare le più felici o le più ricche di echi e di consensi: ricorderò *Avvento notturno* del 1940 e *Quaderno gotico* del 1947; dopo *Primizie del deserto* del 1952 e *Onore del vero* del 1957, *Il giusto della vita* comprende tutte le poesie composte fino a quell'anno che è il 1960. Seguono *Nel magma* del 1963, *Dal fondo delle campagne* del '65, *Su fondamenti invisibili* del '71, *Al fuoco della controversia* del 1978, *Per il battesimo dei nostri frammenti* del 1985 e infine l'anno scorso il già ricordato *Frasi e incisi di un canto salutare*. *Ipazia* e *Rosales* sono del 1972 e del 1984. *Hystrio* è del 1987.

Del 1990 è l'omaggio a Dante in forma drammaturgica dal titolo: *Il Purgatorio. La notte lava la mente*. Per inciso, i titoli di Luzi potrebbero costituire da soli motivo di riflessione, tanto sono letterariamente fascinosi e suggestivi, quasi presentandosi come gradini dell'immaginaria scalea sulla quale il lettore di Luzi deve procedere per arrivare sino all'ultimo cui Luzi ha consegnato il messaggio poetico più temporalmente vicino a lui e a noi. Senza trascurare l'implicita presenza nella lettera dei titoli stessi, dei motivi di fondo dominanti, che si cercano e si affermano in canto all'interno del moto ondoso del vivere, delle dune ondulate del deserto esistenziale.

Il poeta è davvero simile alla Parca che apriva la sua prima raccolta, anche lui cercandosi nella contrapposizione del suo piccolo io con le presenze ineffabili del mondo e con le realtà degli altri, tentando di affidare il suo attimo, per dargli senso, all'onda lunga di un tempo non misurabile. Sentite: «*Io vecchia donna in questa vecchia casa / cucio il passato col presente, inteso / la tua infanzia con quella di tuo figlio / che traversa la piazza con le rondini*». È la vita con la sua pienezza fatta di mille gravità e trasparenze e sottigliezze e doveri, in cui è impossibile cogliere una luce certa se non per illuminazioni e frammenti; e c'è, in questa ricerca di un senso unico e unificante, di una «verità che procede intrepida», l'apparizione di un oltre che può vestirsi talvolta di un'azzurra lucentezza di icona, presenza che conforta nell'ora della morte: «*la Madonna dagli occhi trasparenti / scende adagio incontro ai morenti*». La religiosità profonda di Luzi se non si placa come per altri poeti in una contemplazione pacificata — penso a Betocchi ma anche a Angelo Barile e a David Maria Turoldo — è sempre tesa a un dialogo estremo con l'Assoluto. Non è un caso che l'ultima tentazione teatrale di Luzi gli sia venuta dal conterraneo Dante, dell'assoluto supremo cantore proprio perché la sua visione celeste arriva a coronare sublimandola un'adesione alla Terra degli uomini, che è nutrita di passione; l'adesione di chi non usa la parola come oggetto di letteratura ma come originario e totale strumento di espressione, da uomo e da poeta, non da letterato.

La lingua di Luzi, lingua di raffinatissimo gusto, di una musicalità mai espansa ma di composta intensità, come nei quartetti più magici di uno Schubert o nel Bach del clavicembalo ben temperato, ha in sé, proprio



per la sua intrinseca capacità di cogliere nel reale la spiritualità, che si rifiuta a una definizione sicura come la fede dei semplici, o dei mistici, una carica drammatica che è credo la prima ragione del volgersi di Luzi, un certo momento, alla forma teatrale.

Ciò che rende tormentato il canto di *Auctor* e «tritura» la sua vita ha finito per prender corpo e persona in personaggi scenici che hanno incrociato i discorsi come i duellanti le spade: i duellanti che coesistono tutti nel cuore e nella mente di Luzi.

«Il teatro viene da dentro, dall'interno del testo poetico» ha dichiarato lo scrittore in un'intervista a Giovanna Ioli e ha aggiunto: «il teatro ha anche fornito elementi al mio scrivere».

Le due forme di scrittura si sono a tal punto integrate, che si potrebbe quasi indicare cronologicamente la naturale osmosi che c'è ad esempio tra *Ipazia* e *Su fondamenti invisibili* o tra *Rosales* e *Per il battesimo dei nostri frammenti*. Un'analisi accurata degli approdi linguistici in queste due raccolte poetiche troverebbe nelle opere teatrali una rispondenza non solo tematica ma stilistica. Così *Ipazia* e *Sinesio* da opposti versanti ideologici e religiosi hanno espresso la loro ansia di assoluto, così Don Giovanni e Troszkij si sono misurati, due concezioni del mondo a confronto come in perpetuo confronto è il male e il bene, la storia e l'eternità, ciò che ci spinge all'azione e al grido e ciò che ci attira alla quiete e al silenzio. Credo si possa affermare che se ci sono cicli poetici riconoscibili e interpretabili in Luzi, è anche vero che a ogni ciclo della sua maturità corrisponde una sua ubbidienza alla tentazione teatrale. Letteralmente e drammaticamente, in entrambe le forme scelte, la scrittura di Luzi si riveste della musica che è solo sua, tanto più preziosa quanto più segreta, musica d'anima che sale in alto dove il cielo ci intriga con il suo richiamo di luce.

A pag. 15, il poeta Mario Luzi. In questa pagina, un momento del discorso di Luzi al tavolo della giuria. Vicino a lui Gina Lagorio e Odoardo Bertani.

LA CONSEGNA DEI PREMI IDI AL TEATRO PARIOLI

PROMOZIONE E DIFESA
DELL'AUTORE ITALIANO

La serata si è svolta sotto i riflettori del Maurizio Costanzo Show - De Chiara: «In attesa della legge, dobbiamo uscire dall'isolamento».

ANTONELLA MELILLI

Rituale consegna dei Premi Idi il 14 ottobre sul palcoscenico del Maurizio Costanzo Show, con una serata che ha visto assegnare a Gigi Proietti, autore globale per eccellenza, il neonato Premio Teatro Parioli, e a Vittorio Franceschi, autore del fortunatissimo *Scacco Pazzo* (nato da un'idea di Alessandro Haber, che ne è stato accanto a lui l'ottimo protagonista), il doppio riconoscimento di una medaglia d'oro per la drammaturgia e una maschera con lauro d'oro per l'interpretazione. Mentre a Nanni Loy, che proprio con questo lavoro si è accostato per la prima volta al palcoscenico e, malato ormai di teatro, si accinge a tornarci con la prossima commedia di Franceschi, è andata, insieme a Piero Maccarinelli, una medaglia d'oro per la regia. Premiati infine con una maschera con lauro d'oro anche Manuela Kustermann, Lina Sastri, Tino Schirizzi, Paolo Poli e Valeria Moriconi, presente in palcoscenico con Elisabetta Pozzi e Pamela Villosi. Mentre la giovane Roberta Gandolfi, vincitrice insieme a Emanuela Ricci del Premio Mario Apollonio, ha fatto da simpatica valletta a una serata gradevolmente effervescente e non priva di qualche punta polemica, che ha imposto all'attenzione del pubblico la pratica interruzione dell'attività, premiata dall'Idi con un riconoscimento speciale, avviata l'anno scorso dall'Associazione culturale Tea alla sala Umberto di Roma, gettando al tempo stesso sul tappeto i problemi di un teatro che non può certo vantare i 10 milioni di spettatori di una serata televisiva. E che in fondo conserva, come ha osservato con amabile ironia Ghigo De Chiara, attuale presidente dell'Idi, il carattere di una cosa all'antica italiana, dove non si usa il termine *audience* e la parola *sponsor* evoca ancora la figura di chi si rovina per la prima attrice. L'incontro si è trasformato così nello specchio vivo di una vita teatrale ricca di fermenti e di combattività, che cerca di uscire dal suo isolamento, anche attraverso il singolare sodalizio fra teatro e televisione, di cui abbiamo parlato con Ghigo De Chiara nel corso di una breve intervista.

HYSTRIO - Come e quando è nata la collaborazione con Costanzo?

DE CHIARA - Io non credo molto agli spettacoli ripresi dalla sala e portati in televisione. Però credo che lo strumento televisivo possa fare molto per estendere l'interesse per il teatro a un pubblico più vasto di quello che normalmente lo frequenta e per convincere la gente che una serata teatrale non è soltanto un momento di spettacolo, ma anche di aggregazione, di ritualità, attraverso cui incontrarsi e vivere al contatto fisico con gli attori. Per la terza volta quindi siamo ospiti di Costanzo, per presentare attraverso il suo spettacolo quelli che sono i benemeriti della drammaturgia italiana contemporanea, gli autori, i registi, gli attori, e anche gli impresari, che



maggiormente contribuiscono alla promozione e alla diffusione del repertorio italiano di oggi.

H. - In che cosa i premi Idi si distinguono dagli altri esistenti in Italia?

D. C. - Sono premi che hanno una particolare specificità, gli unici in Italia ad occuparsi, in accordo col nostro compito statutario, esclusivamente della drammaturgia nazionale contemporanea.

SUCCURSALE A PARIGI

H. - C'è stato nell'Istituto del Dramma italiano qualche cambiamento rispetto alla passata gestione e in particolare nei criteri che guidano l'assegnazione dei premi?

D. C. - Noi abbiamo avuto per quasi 40 anni un eccellente presidente, Egidio Ariosto, che è stato ministro dello Spettacolo e che indubbiamente

ha messo anche la sua influenza politica al servizio della promozione della drammaturgia italiana contemporanea. Con ottimi risultati, soprattutto i primi tempi, quando l'Idi aveva anche del denaro per poter fare una sua campagna di produzione. La mia presidenza ha stimolato e ampliato i programmi della gestione precedente e ha avuto particolare cura di toccare il tasto dell'esportazione, della presa di contatto con teatri stranieri, perché il nostro repertorio potesse avere non soltanto un suo mercato all'interno, ma anche all'estero. Questo è in effetti l'unico segno di autentica innovazione e in questo senso ci muoviamo, partendo soprattutto da questa nostra succursale che è il Centro Textes di Parigi diretto da Mario Moretti. E riteniamo di particolare interesse i riconoscimenti speciali assegnati per il loro impegno nella valorizzazione della drammaturgia italiana contemporanea al Festival del Teatro italiano di Fondi e a Renato Giordano, ma anche al preziosissimo aiuto di persone come Huguette Hatem che da Parigi traduce i testi, ormai classici, di Eduardo, e di autori come Brusati, Manfridi, Nicolaj, Santanelli. Di Tamara Skuj, il cui lavoro di traduttrice a Pietroburgo ha consentito a molte commedie di autori contemporanei di trovare anche gli spazi per arrivare al palcoscenico. E di Rosamaria Rinaldi, da Amsterdam.

DIFFICOLTÀ E RIMPIANTI

H. - Così com'è la situazione corrisponde pienamente a quello che vorreste fare, o si potrebbe migliorare?

D. C. - Noi svolgiamo un compito che viene surrogato da un bilancio abbastanza modesto. Il nostro denaro operativo, escluse cioè le spese generali, non supera i 500 milioni l'anno e con questa cifra non si può andare lontano. Però credo, poi sta agli altri giudicare, che sia in Italia che all'estero, stiamo facendo quello che è nelle nostre forze e soprattutto con la nostra passione, per incentivare la conoscenza, lo sprone e la scoperta dell'autore italiano di oggi. Il teatro si scrive nella prospettiva del palcoscenico, perciò avremo un teatro sempre migliore proprio se riusciremo a creare delle occasioni sempre più vaste di palcoscenico. C'è un autore che anche noi rimpiangiamo, vivo, vivissimo, s'intende, Gennaro Pistilli, napoletano, che esplose negli anni '50/'60 e che poi, di fronte all'indifferenza dell'impresa pubblica e privata, smise di scrivere. Ecco, noi vorremmo che questi casi non si ripetessero più. Perciò, finché non avremo una legge che in qualche modo privilegi, come succede negli altri Paesi, la nascita e la diffusione del nostro repertorio nazionale, noi vivremo in questa situazione, in cui mettere in scena uno spettacolo italiano richiederà ogni volta uno sforzo immane. □

Nella foto: Gigi Proietti.

IL CONVEGNO *FRONTIERA APERTA* DELL'IDI

EUROPA DEL TEATRO: L'ITALIA È IN RITARDO

In un dibattito vivace e polemico a Sirolo le ragioni culturali e strutturali per cui la nostra drammaturgia fatica a conquistarsi gli spazi europei - Le responsabilità e i compiti del governo e delle istituzioni teatrali.

ANTONELLA MELILLI

All'approssimarsi dell'appuntamento col '92, l'Europa vive un periodo di sommovimenti destinato a ridisegnare i confini. E tutto questo non può non sollecitare una volontà di scambi ideologici, artistici e culturali in cui il teatro acquista potenzialità nuove di conoscenza e di approfondimento. Nel nostro Paese esso appare tuttavia irrigidito in un assetto dominato da classici multiuso e scelte politiche distratte, che ostacolano la voce di una drammaturgia contemporanea capace di restituire in creatività di nuovi testi sogni, speranze, disagi e delusioni del suo tempo. E per ciò stesso si mostra impreparato ad inserirsi nel flusso di idee che già si schiude oltre confini fino a ieri preclusi, e tanto meno ad affrontare le infinite prospettive, ma anche i numerosi problemi che tutto questo comporta. In quest'ottica s'inquadra dunque il convegno *Frontiera aperta*, svoltosi a Sirolo in ottobre su iniziativa dell'Istituto del Dramma italiano, del Centro studi Franco Enriquez e dell'Associazione nazionale Critici di Teatro.

Pesa sul teatro italiano — secondo l'analisi che al convegno ha fatto Giuseppe Di Leva — un'aria ammuffita e soprattutto un assetto corporativistico che si va progressivamente staccando dal pubblico e da una società che avrà serie difficoltà ad europeizzarsi, dominata soprattutto da una spregiudicata corsa al benessere e al successo, al cui interno il prodotto teatrale ad alto coefficiente culturale stenta ad affermarsi e spesso si traduce in una drammaturgia incapace di approfondimento e priva di una tensione morale. Avviene così che, se un muro o una frontiera cade — come osserva Ubaldo Soddu nella sua ricca analisi — nulla muta sul terreno teatrale nostrano, popolato da impresari che si agitano a scambiare spettacoli e favori tra bilanci sempre più in rosso, e incapace di cogliere l'istanza di rinnovamento espressa oggi dal pubblico stesso. Una nube di noia, un torpore, un'implacabile ottusità grava sulla situazione italiana, al cui interno bisognerebbe innanzitutto ridisegnare le aree della cultura e della politica; e soprattutto una mancanza di coraggio intellettuale su cui prosperano privilegi e guasti incancreniti. Mentre si trascura un mercato europeo che già chiede testi tradotti nella lingua del Paese che li accoglie e si imbriglia la creatività dei nostri autori il cui

problema viene ripreso con tono accorato da Aldo Nicolaj il quale, osservando come gli stessi autori stranieri giungano sulle nostre scene sull'onda dei successi ottenuti a Parigi e a Londra, ricorda un tempo in cui questo è accaduto anche per il nostro teatro, grazie soprattutto al sostegno dell'Eist, assorbito poi gradualmente dall'Eti, e alla sua opera promozionale in favore dell'autore italiano, portata avanti senza trascurare peraltro l'importantissimo settore della traduzione. Ma sottolinea anche la necessità di testi fatti bene, che abbiano i requisiti essenziali di congegni drammaturgici perfetti e contenuti universali e specifici al tempo stesso, capaci di porgersi a un pubblico internazionale senza perdere il portato della propria identità culturale. Un elemento, questo, che bisogna tenere sempre ben presente, come ha ribadito Huguette Hatem, che da tempo traduce i testi dei nostri autori contemporanei, se non vogliamo rischiare di appiattire il teatro come una cucina internazionale priva di odori e di sapori. E ancora al rispetto, questa volta verso le esigenze, le aspettative, la cultura del Paese in cui si intende operare, richiama l'intervento della regista Rosamaria Rinaldi, che da 25 anni vive e lavora in Olanda, dove ha presentato numerosi testi di autori italiani contemporanei.

DEL NUOVO A ROVERETO

Un quadro scoraggiante, dunque, in cui si inseriscono tuttavia ipotesi di costruttiva operatività, e programmi vasti e fattivi, come quello presentato da Ugo Ronfani, coordinatore artistico e segretario generale del Comitato ministeriale appositamente costituito per le celebrazioni del Bicentenario goldoniano, teso a fare della ricorrenza del '93 un anno di impegno europeo per il teatro e soprattutto un momento unificante nel nome di un artista di respiro internazionale. Mentre la testimonianza di frontiera di Gilberto Tofano suona come un esempio confortante di dialogo e di approfondimento, portato avanti in Israele sulla spinta di un'esigenza personale, che gli ha consentito di realizzare quello che viene considerato il primo film veramente israeliano e di incantare il pubblico del Teatro di Haifa con un allestimento in lingua ebraica del paterno Bonaventura. Del resto il dato forse

emergente di questo convegno è proprio quello che gli artisti, e con loro tutti quelli che operano nel settore con intelligenza e creatività, in realtà hanno già portato avanti da tempo, precorrendo la lentezza delle strutture politiche, il discorso di un teatro europeo.

Per cui noi già oggi dobbiamo guardare al dopo '92. Lo afferma Velia Papa, ricordando come già da anni esista una circolazione di idee e iniziative che hanno dato frutti consistenti attraverso una serie di coproduzioni realizzate con cast internazionali o con la partecipazione economica di diversi Paesi, che stimolano il confronto e inducono a superare ogni barriera linguistica condividendo il rischio di investire sul lavoro di un artista. E che tuttavia testimoniano una scarsa presenza dell'Italia, arroccata su un assurdo isolamento della ricerca. E lo afferma anche Molfese, con l'energia, pronta a ricominciare, di chi ha alle spalle la storica esperienza del Teatro Tenda di Roma, che ebbe il merito di portare Kantor, Savary, Marceau a un pubblico impreparato, ma entusiasta.

Leonardo Franchini ha poi illustrato un fitto programma di iniziative tese a costituire a Rovereto, attraverso una serie di contatti internazionali già avviati, una vetrina permanente del teatro italiano contemporaneo per i mercati stranieri e un punto di riferimento per i nostri autori attraverso produzioni e letture cicliche di testi, che li metteranno nella condizione ottimale di vendere essi stessi la propria opera ad operatori della promozione e della distribuzione appositamente chiamati. Mentre Mariella Boggio annuncia la fondazione di un'associazione intitolata a Isabella Andreini, comica gelosa, aperta a un discorso europeo, sottolineando a sua volta la mancanza di scelte precise nei confronti della drammaturgia italiana contemporanea e l'esistenza di un inquinamento politico che favorisce un dilagare a macchia d'olio di testi buoni e cattivi, ostacolando la realizzazione di un vero teatro. E a questo proposito non poteva non essere citato l'impegno tenace dell'Idi, ricorrente in quasi tutti gli interventi, che, valendosi del Centre Textes di Parigi diretto da Mario Moretti, ha già dato frutti molto positivi. Lavorando in piena solitudine, ma con tenacia, come ha rimarcato il presidente Ghigo De Chiara. □

QUESTE LE LINEE PROGETTUALI PER IL BICENTENARIO

L'IMPEGNO DI TUTTI PER L'ANNO GOLDONI

In occasione dell'insediamento del Comitato nazionale chiamato a predisporre le celebrazioni, il ministro Tognoli ha indicato gli orientamenti di un programma destinato a ricordare degnamente il «nostro Shakespeare» in Italia e in Europa - Iniziative a tutto campo: dal teatro all'università, dalla musica alla danza, dal cinema alla televisione, dall'editoria al turismo - Un lavoro di «diplomazia culturale» nei Paesi dove Goldoni non è ancora conosciuto, un Festival internazionale, una compagnia stabile goldoniana, una mostra di scenografie e costumi e un insieme di manifestazioni a Venezia fra i progetti all'esame del Comitato - «Goldoni il federatore di una coscienza europea del teatro».

CARLO TOGNOLI



Il ministro per il Turismo e lo Spettacolo Carlo Tognoli ha insediato il 7 ottobre scorso, alla Villa Comunale di Milano, il Comitato nazionale Goldoni '93.

Con l'occasione ha presentato le linee progettuali e le prime direttive per la celebrazione del Bicentenario goldoniano.

Riteniamo opportuno pubblicare l'essenziale di questo documento, al quale farà riferimento il Comitato nell'espletare il suo mandato.

Cadrà nel 1993 il bicentenario della morte di Carlo Goldoni, avvenuta fra il 6 e il 7 febbraio (c'è in proposito una piccola divergenza fra gli storici) in una Parigi sbastigliata, per dirla con Vittorio Alfieri, e ancora scossa dai moti rivoluzionari dell'89.

È un preciso dovere del ministro per il Turismo e lo Spettacolo predisporre per tempo, adeguatamente, la celebrazione di questo bicentenario. Di far sapere al Paese, ma anche all'Europa e al mondo, che il 1993 sarà vissuto dalla cultura italiana come l'anno di Goldoni.

Non c'è bisogno di insistere particolarmente sulle ragioni per cui la ricorrenza goldoniana è da considerarsi, nel mondo del teatro, di importanza pari a quella delle celebrazioni colombiane o mozartiane in altri campi. Affermare che Goldoni — artista sommo e fecondo cui dobbiamo la rifondazione del teatro italiano e la premonizione dell'unità della scena europea — è «il nostro Shakespeare» e che, come Shakespeare, è «nostro contemporaneo» (nel senso che nella sua opera composta da ben 212 fra commedie, tragicommedie, drammi musicali ed intermezzi, continua a specchiarsi la «commedia umana» di tutti i tempi, compreso il nostro), non vuol dire indulgere in una retorica celebrativa di maniera. È vero che Goldoni — e l'affermazione è suffragata sia dagli esiti dei più recenti studi che dalla passione inesausta del pubblico — è in sommo grado rappresentativo della sensibilità e della natura teatrale del nostro Paese come lo sono Shakespeare in Inghilterra, Molière in Francia, Goethe in Germania, Čechov in Russia. Ed è vero anche che nel suo procedere dal teatro alla vita, con i segni inconfondibili della grazia e del genio italiani, l'opera di questo grande veneziano — che seppe essere italiano fino ad assumere anche l'immaginario e la realtà del nostro Sud, ed europeo fino a cercare a Parigi una seconda patria — riflette in tanta parte l'arte ed il pensiero della cultura europea, nelle sue connotazioni immutabili.

COINVOLGIMENTO EUROPEO

Noi possiamo e dobbiamo perciò realizzare intorno a Carlo Goldoni un processo unitario di volontà, anzi di entusiasmi, che coinvolga il teatro e la cultura italiani, e un momento di qualificante dialogo di un teatro e di una cultura europei che con qualche fatica, ma anche con grandi speranze, cercano ragioni di essere — per dirla con una formula che sta riacquistando tutto il suo valore alla luce dei recenti avvenimenti all'Est — «dall'Atlantico agli Urali».

Intendiamo favorire perciò, collaborando per la loro migliore realizzazione, tutte le iniziative che sono allo studio anche fuori dai confini italiani, dalla costituzione di comitati per il Bicentenario già sorti in Francia e in Spagna, ad analoghi progetti in preparazione altrove, fino all'idea di una rassegna *Les italiens a Paris*, che trae evidentemente spunto dalla ricorrenza goldoniana e alla quale stanno pensando il Teatro d'Europa e il governo francese.

Si tratta non di formalizzare ufficialmente il nostro impegno a onorare con il dovuto rilievo una ricorrenza, ma di andare oltre l'occasione celebrativa per ideare, mettere in esecuzione e realizzare un programma che ci impegni per tutto l'arco del 1993 e ottenga il consenso e l'adesione di tutte le forze vive della cultura e del teatro italiani, dalla scena all'università, dalle istituzioni pubbliche agli organismi privati, ai media,

agli organi di informazione e agli *sponsors*, sicché alla qualità delle iniziative corrisponda il coinvolgimento il più ampio possibile dell'opinione pubblica.

TRE LINEE DIRETTRICI

Questo programma è stato tracciato in via preliminare dal ministero, e la verifica e definizione delle sue linee portanti proseguirà per tutto il resto del 1991, restando inteso che il 1992 sarà l'anno della prova di fattualità e della messa in cantiere delle varie iniziative, di una parziale attuazione di alcune di esse nonché di un consolidamento della dimensione internazionale delle celebrazioni, mentre il 1993 dovrà vedere la esecuzione, nei vari campi, del programma nel suo insieme. Naturalmente, le scansioni operative che ho appena indicato debbono essere riferite, per quanto concerne le attività specificamente teatrali, alle stagioni di Prosa '91-'92, '92-'93 e '93-'94, e l'«effetto Goldoni» dovrà protrarsi anche oltre la ricorrenza del Bicentenario.

Precisato dunque che il programma completo e definitivo nascerà da questo ampio concorso di volontà, di contributi e di competenze e in un quadro di cooperazione internazionale, non mi sembra prematuro indicare in tre punti le linee di una strategia celebrativa del Bicentenario.

Dobbiamo ottenere, *primo punto*, che Carlo Goldoni sia meglio conosciuto in Italia di quanto lo sia attualmente, dal che deriva un triplice impegno di approfondimento degli studi, di allestimento non soltanto delle sue commedie più celebrate ma anche del resto della sua opera ancora vitale, e di interessamento del pubblico.

Dobbiamo ottenere, *secondo punto*, che Carlo Goldoni sia meglio conosciuto in Europa e nel resto del mondo di quanto non lo sia attualmente, in modo da accreditarlo nel presente e nel futuro come uno dei Grandi Europei di tutti i tempi; e ciò significa affidare ai nostri migliori registi, ai nostri interpreti più illustri e alle nostre compagnie più capaci il ruolo di «ambasciatori» del teatro di Goldoni all'estero, ma anche stimolare la pubblicazione e la rappresentazione delle sue opere direttamente negli altri Paesi.

E dobbiamo ottenere, *terzo punto*, che la riproposta del teatro di Goldoni non appaia come una operazione volta al recupero, sia pure opportuno, della nostra memoria teatrale, ma risulti come una grande occasione per stimolare la ricerca e coinvolgere le giovani generazioni.

E in questo spirito, avendo presenti questi tre obiettivi di fondo, che ho ritenuto di procedere alla costituzione di un *Comitato nazionale per le Celebrazioni goldoniane*, la cui composizione ed i cui compiti sono stati precisati con decreto in data 6 agosto scorso. Il Comitato nazionale opererà in collaborazione, e a tutti i fini, con l'Osservatorio dello Spettacolo, avrà la sua sede presso il ministero ed è da me presieduto. Lo compongono il direttore generale dello Spettacolo Carmelo Rocca, Franz De Biase con il ruolo di vice-presidente, Ugo Ronfani con funzioni di segretario generale e compiti di direzione artistica ed organizzativa nonché, in qualità di esperti, Giorgio Strehler ed Emanuele Luzzati; e inoltre i rappresentanti designati dalla presidenza del Consiglio dei ministri, dei ministeri degli Esteri, dei Beni culturali ed ambientali, dell'Università e della Ricerca, di organismi ed enti come la Rai, la Siae, l'Agis, l'Eti, l'Idi, l'Accademia di Arte drammatica Silvio d'Amico, l'Associazione docenti di Teatro, l'Associazione critici drammatici, l'Ucla, le Associazioni goldoniane, il Comune di Venezia.

COLLEGIALITÀ OPERATIVA

Le funzioni operative saranno svolte da un comitato esecutivo di cui fanno parte Franz De Biase, presidente, il direttore generale dello Spettacolo Rocca, il segretario generale e coordinatore artistico Ugo Ronfani e due esperti, Cristina Loglio e Nuccio Messina, con l'assistenza dei funzionari del ministero Marina D'Andrea e Gabriella Lavorgna.



È evidente che i risultati del lavoro del comitato dipenderanno, oltretutto dall'impegno di quanti sono stati chiamati a farne parte, anche dagli indispensabili contributi di tutti. All'appuntamento con Goldoni non potranno non essere presenti tutta la cultura e tutto il teatro italiano, se è vero che è loro compito vigilare sul grande patrimonio della scena nazionale, favorire l'integrazione del passato con il presente e il futuro del teatro, dare slancio all'immaginazione progettuale nel lavoro culturale.

Sappiamo tutti — lo sa prima di ogni altro il ministro — quali difficoltà ha determinato nella gestione della cosa teatrale la linea di austerità nella spesa pubblica che impegna il governo in tutti i campi della sua attività. La struttura e gli strumenti chiamati a dare vita alle iniziative per il Bicentenario dovranno d'altro canto disporre dei mezzi indispensabili per espletare le loro funzioni. A ciò si provvederà con l'uso delle risorse disponibili, che sono tutt'altro che illimitate ma che, nel '92 e soprattutto nel '93, dovranno essere indirizzate verso la realizzazione del programma goldoniano, si tratti dei mezzi in dotazione dell'Osservatorio dello Spettacolo, delle disponibilità destinate alla esecuzione dei progetti speciali e, fuori dall'ambito ministeriale e nel quadro di un razionale impiego del denaro pubblico, degli stanziamenti degli enti locali. Aggiungo che mi sembra lecito attendersi la fattiva partecipazione dei ministeri, degli enti e degli organismi rappresentati nel comitato, e contare sui contributi di un mecenatismo di qualità, disposto a partecipare ad iniziative culturali di prestigio.

Mi sembra anche opportuno aggiungere che il comitato goldoniano, così come lo abbiamo inteso e configurato, non è né vuole essere un organismo per la gestione diretta ed esclusiva del programma del Bicentenario né, tanto meno, una struttura delegata a svolgere funzioni di erogazione e di assistenza. Esso è precipuamente un organo di iniziativa, di selezione, di consiglio, di propulsione e di coordinamento. È chiaro perciò che le sue decisioni potranno avere conseguenze nell'ambito della destinazione delle risorse in relazione alle caratteristiche di intervento che ho appena indicato.

Intendo dire, con questo, che nel suo essere il crogiolo nel quale si fondono indirizzi progettuali e contributi diretti delle forze del teatro, dell'università, dei media e degli organi di territorio, il comitato non dovrà avallare acriticamente la frammentarietà poco significativa ed in definitiva inefficace di iniziative di dubbia incidenza artistica e culturale, ma vigilare affinché le manifestazioni per il Bicentenario che aspirino ad essere riconosciute a tutti i fini come tali rispondano a

criteri di qualità e di rigore. Dal comitato noi dobbiamo pretendere questa capacità di selezione, questo spirito critico che dovrà verificare la compatibilità fra le linee progettuali del Bicentenario e le proposte elaborate dalla società teatrale, dalle istituzioni accademiche, dall'editoria, dagli enti locali, dai media e via dicendo, garantendo così la dignità artistico-culturale del programma nel suo insieme. E nello stesso tempo il comitato dovrà saper stimolare in massimo grado i contributi non soltanto di idee ma di concrete iniziative di quanti, ovunque operino, siano in grado di intervenire con competenza ed immaginazione, affinché l'anno Goldoni sia il risultato di una vera collegialità operativa, con varietà e ricchezza di proposte.

UNA DIPLOMAZIA CULTURALE

Nell'insediare il comitato nazionale e l'esecutivo vorrei ancora indicare — più in dettaglio e in concreto di quanto non lo abbia fatto finora — alcune direttrici di marcia da seguire nel lavoro che ci attende.

Per quanto riguarda la *dimensione internazionale* del Bicentenario, proseguiremo i contatti già avviati con le istituzioni della Comunità europea e con l'Unesco, che vogliamo garanti della portata mondiale dell'evento.

Il comitato italiano determinerà e coordinerà anche la nostra partecipazione alle iniziative promosse dai comitati per Goldoni che sono sorti o stanno sorgendo in altri Paesi. E siccome Goldoni — che a lungo ha soggiornato a Parigi e nella lingua di Molière ha scritto i *Mémoires* e una dozzina di opere di teatro — può essere a ragione considerato anche autore francese — è con soddisfazione che abbiamo visto costituirsi in Francia, con il patrocinio del ministero della Cultura, un comitato *Goldoni Européen*, diretto da Ginette Herry. In dicembre, una manifestazione promossa da questo comitato a Parigi vedrà anche la partecipazione del comitato italiano, e sarà l'occasione per approfondire i modi della collaborazione italo-francese per il Bicentenario. Così come sono già stati avviati i primi contatti con un comitato spagnolo *Goldoni Europeo*, promosso dalla *Asociación de Directores de Escena* di Madrid. Sarà ancora compito del Comitato goldoniano stimolare e coordinare, con l'aiuto delle nostre rappresentanze culturali all'estero, allestimenti goldoniani nelle varie lingue e scambi teatrali con i grandi Teatri europei, dalla *Comédie Française* di Parigi al *National Theatre* di Londra: e le prime informazioni lasciano prevedere promettenti sviluppi.



Ma la dimensione internazionale del Bicentenario dipenderà, in larga misura, dal lavoro di «diplomazia culturale» che sapremo svolgere con i nostri uomini di teatro e di cultura all'estero, cominciando da quei Paesi che, quanto alla conoscenza di Goldoni, costituiscono ancora delle «aree depresse». Penso, in particolare, alla Gran Bretagna, alla Germania, agli Stati Uniti e ai Paesi dell'Est europeo, così desiderosi di aprirsi alla conoscenza della cultura italiana in questo periodo capitale della loro storia. In quest'opera di «diplomazia culturale» — che dovrà accompagnare e possibilmente precedere le presenze all'estero dei nostri allestimenti goldoniani, e concretarsi in una serie di iniziative come conferenze di studiosi, convegni, tavole rotonde, *recitals* e informazioni attraverso i media — saranno determinanti i contributi del ministero degli Esteri, degli Istituti italiani di Cultura, delle associazioni rappresentative delle nostre comunità all'estero. Più in particolare, occorre prevedere un'indagine e forse un convegno sui traduttori di Goldoni, che sostenga e stimoli iniziative editoriali già annunciate in Francia e in Spagna.

Per quanto riguarda invece gli aspetti più propriamente interni del lavoro del comitato, è essenziale il concorso unitario, sia nella fase ideativa che in quella esecutiva, dei ministeri e degli enti in essi rappresentati, a cominciare dalla Presidenza del Consiglio, nonché una collaborazione costante con i presidenti delle Regioni e delle Province ed i sindaci interessati a più titoli ai programmi del Bicentenario, affinché le celebrazioni e le manifestazioni siano ramificate sull'intero territorio nazionale.

VENEZIANITÀ E UNIVERSALITÀ

E siccome Goldoni è per definizione il drammaturgo della *venezianità* (il che nulla toglie al valore universale della sua opera), è chiaro che dovrà avere rilevanza — anche ai fini di un logico coordinamento delle iniziative e di un impiego razionale delle risorse — la collaborazione fra il comitato nazionale e il comitato goldoniano costituitosi a Venezia, di cui fanno parte la Regione, la Provincia e il Comune. Per la stessa ragione, dovranno meritare attenzione i due progetti qualificanti che — a quanto sappiamo — sono alla base del programma del comitato veneto: la promozione di un Festival goldoniano internazionale che abbia a Venezia la sua ribalta privilegiata, anche se non esclusiva, e la costituzione di una Compagnia teatrale goldoniana che comprenda anche una

struttura europea di perfezionamento per attori e registi.

La messa a punto del *programma più specificamente teatrale* per il Bicentenario dovrà basarsi, ritengo, su questi orientamenti.

— Diritto, da parte del comitato, di disporre di informazioni sugli allestimenti goldoniani in programma in Italia e all'estero, nonché di esprimere suggerimenti al riguardo, onde evitare l'accavallarsi di iniziative non coordinate, promuovere la conoscenza delle opere meno conosciute e garantire il buon uso delle risorse.

— Sollecitare l'attività dei teatri pubblici, che dal dopoguerra in poi sono stati assidui nel rivalutare il repertorio goldoniano, e dei teatri privati in direzione di una programmazione che contribuisca a far conoscere anche aspetti meno noti dell'opera del Goldoni.

— Seguire ed aiutare il lavoro di progettazione e di allestimento di testi goldoniani da parte dei nostri registi che più si sono distinti nel riproporre il teatro del grande Veneziano, e che sono invitati ad affrontare, per il Bicentenario, programmi di particolare impegno, senza che questo escluda momenti di ricerca e di sperimentazione.

— Studiare d'intesa con il comitato veneto — come ho detto — la fattibilità, nel 1993, di un Festival goldoniano internazionale, che potrebbe risultare dalla somma e dal confronto degli spettacoli prodotti in ambito mondiale, e della costituzione della già menzionata compagnia stabile goldoniana.

— Coordinare la presenza di spettacoli goldoniani nei grandi Festival italiani ed internazionali delle estati del 1992 e 1993.

— E, ancora, attivazione delle Scuole di Arte Drammatica, a cominciare dalla *Silvio d'Amico*, e del circuito del Teatro Ragazzi intorno a temi goldoniani, ivi compresa la riproposta di autori coevi del Goldoni; coinvolgimento nella riscoperta del Goldoni dei gruppi che fanno teatro di animazione e continuano la tradizione del teatro delle marionette; promozione di *recitals* goldoniani destinati all'Italia e all'estero; allestimento di una esposizione itinerante di scenografie e costumi ispirati a Goldoni, eventualmente completata con una sezione di bozzetti eseguiti da allievi scenografi e, infine, diffusione di una mostra iconografica-divulgativa sul Bicentenario.

ANCHE IL CINEMA E LA TV

Anche i settori della *Musica, della Lirica e della Danza* dovranno essere dal Comitato invitati a dare il loro contributo all'Anno Goldoni.

Il coinvolgimento dei Conservatori e delle Associazioni musicali; il sostegno alle iniziative per il Bicentenario annunciate da alcuni teatri lirici o da sodalizi come *Veneto Musica*, che intende riportare alla luce libretti per musica del Goldoni o partiture ricavati da opere goldoniane, da Mozart al Salieri a Wolf Ferrari; la ripresa di balletti e coreografie su tematiche goldoniane nonché la proposta, di assoluto rilievo culturale, di spettacoli di danza ai quali aveva contribuito il Veneziano alla corte di Versailles; un incontro internazionale sul tema *Goldoni e la musica* nel quadro della convengistica per il Bicentenario: ecco soltanto alcuni dei contributi possibili in questi settori.

Ritengo inoltre che debba essere incoraggiata, sempre in ambito musicale, l'idea di stimolare, per concorso o su ordinazione, produzioni originali di compositori viventi desunte da testi di Goldoni.

I media — cinema, televisione, radio — dovranno essere dal Comitato invitati a loro volta ad essere presenti all'appuntamento del '93: l'Anno Goldoni sarà essenzialmente un evento culturale, non una questione di audience, e tuttavia per la sua riuscita sarà importante la partecipazione dei mezzi di comunicazione di massa.

L'accordo stipulato fra il ministero dello Spettacolo e la Rai-Tv, e annunciato un anno fa a Venezia, per incrementare la diffusione del teatro in televisione, apre spazi anche per i programmi del Bicentenario.

Non soltanto il Comitato goldoniano dovrà poter contare su una assidua informazione intorno al Bicentenario attraverso le trasmissioni della Tv e della Radio dedicate alla cultura e al teatro, ma allestimenti di opere del Goldoni — anche specialmente destinate al video — potranno essere inclusi nei programmi delle tre reti televisive.

La radiofonia — che sta riconquistando indici di ascolto che aveva perduto — potrà dal canto suo riproporre una sorta di *revival goldoniano* attingendo al suo «archivio delle voci», mentre è già acquisita la trasmissione integrale dei *Mémoires*. Al riguardo, ricordo che Giorgio Strehler ha scritto, anni orsono, una sceneggiatura tratta dalle *Memorie* del Veneziano e destinata al cinema. Questo discorso mi porta a fare un cenno al cinema in rapporto al Bicentenario: per ricordare che dai vecchi film fra le due guerre a *Capriccio italiano* di Pellegrini, esiste una filmografia goldoniana che potrebbe essere riproposta. Per ricordare, anche, che esiste un progetto, già valutato in varie sedi, per realizzare «dal vivo», in Venezia, alcuni film tratti da commedie del Goldoni.

IMPEGNO DELL'UNIVERSITÀ

L'Università italiana ha già dato segni che si considera impegnata in un lavoro di aggiornamento — per non dire di «rifondazione» — degli studi sul Goldoni, e sono già in corso o in progetto, anche in collaborazione con l'estero, ricerche, incontri, seminari e convegni facenti capo agli Atenei delle maggiori città italiane, a cominciare da quelle del Veneto.

Anche in questo settore, dove più che altrove è auspicabile la varietà delle iniziative, il Comitato, mentre sarà chiamato ad assecondare questo fervore di studi, dovrà poter svolgere un ruolo di informazione e di coordinamento, anche allo scopo di raccomandare la messa a fuoco di tematiche particolari quali l'influenza della Riforma goldoniana sul teatro europeo, lo studio delle opere del Veneziano finora trascurate o considerate minori, la questione delle fonti, la geografia, l'antropologia e il costume nel teatro di Goldoni, tradizione e sperimentazione di fronte al repertorio goldoniano, ecc..

Un momento di coordinamento importante dovrà essere la promozione di un convegno internazionale di studi, che tiri le somme di un biennio di ricerche. Inoltre, il Comitato dovrà stimolare la tempestiva pubblicazione degli atti dei vari convegni, la definizione del progetto *Archivio Goldoni* per la memorizzazione elettronica del corpus goldoniano, l'inventario delle tesi di laurea incrementate dalla ricorrenza del Bicentenario.

Per quanto concerne, infine, i rapporti con il mondo dell'editoria, che costituiscono un aspetto non secondario del Bicentenario, siamo informati che un editore veneziano ha in animo di stampare in un arco di tempo pluriennale, e a cominciare dal '93, l'*Omnia goldoniana*, oggi introvabile sul mercato librario. L'iniziativa è quanto mai meritevole di interesse e sarà presa in esame da parte del Comitato.

La pubblicazione e la circolazione anche all'estero di due *Annuari goldoniani*, uno per il '92 e l'altro per il '93, con funzioni di informazione e di indirizzo culturale; la stampa di un volume di prestigio scientifico, in due o tre versioni linguistiche, su *Goldoni in Francia*, diretto ad esplorare il mal conosciuto periodo francese dello scrittore, dal 1762 alla morte, nonché la realizzazione di un *Manuale di didattica goldoniana*, destinato ad educatori e giovani sono altri progetti editoriali su cui si esprimerà il Comitato.

Dovrei ancora dare conto, per concludere, di iniziative complementari che risultano allo studio della Sezione Teatro della Biennale di Venezia, di progetti di restauro di luoghi goldoniani, di programmi turistico-culturali, nonché delle prime proposte formulate per una mostra-rassegna che a Venezia, con il coinvolgimento dei media, e con aspetti anche spettacolari culminanti in una *Festa del Bicentenario*, dovrà concludere l'Anno Goldoni.

Ma di tutto questo avremo ancora modo di parlare, nelle sedi competenti ed appropriate. E Goldoni sia, da oggi fino a tutto il 1993, il federatore di una coscienza nazionale ed europea di tutto il teatro italiano, dei suoi entusiasmi, delle sue speranze. □

A pag. 20, l'insediamento del Comitato nazionale per le celebrazioni del Bicentenario goldoniano; si riconoscono, da sinistra, Lucio Ardenzi, Nuccio Messina, Franz De Biase, il ministro Carlo Tognoli, Carmelo Rocca, Ugo Ronfani, Cristina Loglio, Ginette Herry e Gabriella Lavoragna. A pag. 22, da sinistra a destra, Messina, De Biase, Tognoli, Rocca e Ronfani. A pag. 23, da sinistra a destra, Siro Ferrone, il prof. Mangini, direttore della Casa di Goldoni a Venezia, e Giorgio Strehler.

TEATROMONDO

LONDRA - Party Time, l'ultima commedia di Harold Pinter, è stata accolta tiepidamente al suo debutto il 6 novembre scorso all'Almeida Theatre. Gran parte della critica, uniformandosi a un parametro di giudizio... a tasometro, ha rimproverato all'autore di aver fatto durare solo trentacinque minuti il suo lavoro. Dal coro dissenziente si è distaccato Michael Billington che ha lodato il carattere bunueliano della pièce, drammatizzazione del neoyuppismo brutale dietro la facciata elegante.

LONDRA - Vanessa Redgrave interpreta il ruolo di Isadora Duncan nella commedia di Martin Sherman *When Scheduled*, ambientata nell'appartamento parigino della protagonista quando viveva con il marito, il poeta russo Sergei Esenin. Anni Venti: splendida bohème e tragedia in agguato. Il poeta si toglierà la vita, Isadora la perderà in un incidente emblematico.

LONDRA - Tempi duri per la capitale teatrale mondiale: la Keith Prowse Holding, società londinese che da 191 anni assicurava la vendita di biglietti per avvenimenti spettacolari, è fallita sotto il peso di sette milioni di sterline di debiti.

STOCCOLMA - La prima di Baccanti di Euripide al Kungliga Dramatiska Teatern, musiche di Daniel Bortz, regia di Ingmar Bergman, è terminata tra le ovazioni. Né il musicista né il regista erano presenti al trionfo. Bergman curerà un'edizione televisiva del lavoro.

NEW YORK - A Brooklyn ha debuttato l'opera ispirata alla vicenda del tragico sequestro della Achille Lauro. Il libretto è di Alice Goodman, le musiche sono di John Adams, la regia di Peter Sellars, grande innovatore delle scene liriche. Il trio regia-testo-musica ha già portato al successo Nixon in Cina nell'86.

PARIGI - Laurent Terzieff ottiene grandi consensi di pubblico e di critica nei panni di Riccardo II al Théâtre de l'Atelier.

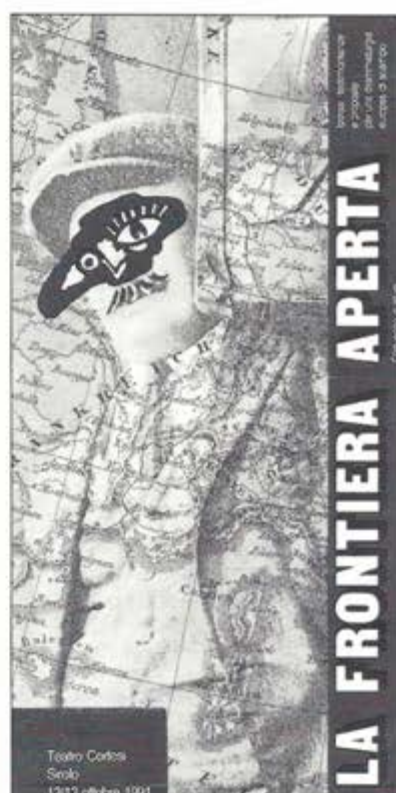
PARIGI - All'Oden-Teatro d'Europa, Patrice Chéreau allestisce l'enigmatica pièce di Botho Strauss *Le Temps et la chambre*.



ISTITUTO DEL DRAMMA ITALIANO
Ente morale fondato nel 1947
Presidente onorario: Egidio Ariosto

L'IDI per la promozione in Italia e all'estero della drammaturgia italiana moderna e contemporanea

I CONVEGNI DI STUDI DELL'IDI



PRESIDENTE: Ghigo de Chiara

CONSIGLIO DI AMMINISTRAZIONE: Egidio Ariosto, Emanuele Banterle, Bruno D'Alessandro, Rocco Familiari, Mario Moretti, Carlo Maria Pensa, Carlo Tritto, Roberto Veller.

REVISORI DEI CONTI: Pasquale Lopez, Mario Pulcinella, Modestino Spagnuolo.

SEGRETARIO GENERALE: Maria Bolasco De Luca.

IDI - CENTRE TEXTES (PARIGI)

65, Rue de la Boétie - 75008 Parigi - Tel. (00331) 42.89.44.85 - Fax (00331) 42.56.78.20

DIRETTORE: Mario Moretti

VIA IN ARCIONE, 98 - 00187 ROMA - TEL. (06) 6793252 - FAX (06) 6786794

IL CONVEGNO PROMOSSO A VENEZIA DALL'I.I.R.T.

L'ORGOGLIO DI PARLARE LA LINGUA DELLA ZENTE

Goldoni ottenne il gradimento del pubblico offrendogli il teatro come specchio della sua natura; e questo non per calcolo di drammaturgo ma perché credeva nelle verità del popolo. E il recupero delle voci e delle sonorità di un mondo visto nella sua quotidianità prefigurò con un largo anticipo un repertorio a immagine della futura identità nazionale.

CARMELO ALBERTI

Esiste una connessione stretta tra il teatro di Carlo Goldoni e la cultura popolare veneziana. Per dimostrarlo basta rileggere qualcuna delle sue straordinarie commedie di ambiente: il legame, in ciascun caso, si veste di una forma linguistica talmente efficace da diventare, ben oltre la stessa esperienza goldoniana, l'esito più illustre del costume civile e della mentalità di un'intera stagione, quella settecentesca. Si rivedano, ad esempio, alcune scene de *La putta onorata*, la commedia rappresentata al Teatro di Sant'Angelo nel carnevale del 1749; in particolare quel quadro notturno d'insieme, in cui viene mostrato l'ingresso di un teatro con l'approdo delle gondole e il via vai incessante di persone in maschera, di servitori e barcaioli. In mezzo a tanta confusione due gondolieri discutono animatamente e in modo schietto sui più recenti avvenimenti, quando ne sopraggiunge un terzo, Tita, che esce proprio dal teatro. Menego e Nane, i primi due, gli chiedono immediatamente notizie della commedia che si sta rappresentando, mentre dall'interno continua a provenire il rumore degli applausi. Tita dichiara di non aver riso mai tanto, insieme ai numerosi barcaioli presenti in platea; ed allora Menego sentenzia con sicurezza: «Nualtri semo quelli che fa la fortuna dei comedianti. Co i ne piase a nu, per tuto dove ch'andemo, "oh, che comedia! oh, che comedia! oh, che roba squesita!" In teatro, co nu sbatemo, sbate tuti, e anca a nu ne piase el bon. No ghe pensemo né de diavoli, né di chiassi; e gh'avemo gusto de quele comedie che gh'ha del sugo» (III, 14).

VERITÀ UMILI

Il commediografo veneziano non soltanto è consapevole di quanto conti il gradimento del pubblico, ma comprende anche che occorre rivolgersi a vari tipi di spettatore, compreso quello popolare, poco sofisticato nei gusti, eppure non meno smaliziato. I modi di vivere e di parlare della gente più modesta irrompono nel sistema della riforma e, spesso, divengono materia di intra-

La cultura popolare veneta nel gran teatro di Goldoni

Presso la Casa di Goldoni, a Venezia, si è tenuto dal 3 al 5 ottobre scorso un convegno di studi dedicato a *Goldoni e la cultura popolare veneta*, promosso dall'Istituto internazionale per la Ricerca teatrale e dalla Regione Veneto. Ha aperto i lavori una relazione di Franco Fido sul tema *Goldoni e i proverbi*, che ha illustrato come nei lavori teatrali dell'autore veneziano la funzione teatrale tenda a dilatarsi anche per effetto del parlare per proverbi; l'esame, esteso a un corpus di quattordici commedie dialettali tra cui *La putta onorata*, *I rusteghi*, *Le baruffe*, *Il sior Todero*, ha portato ad una classificazione tipologica dei modi e delle espressioni proverbiali che Goldoni non esita a manipolare e ad adattare alla necessità del «parlar chiaro», in nome di una più profonda verità della gente. Giandomenico Romanelli ha illustrato *Il paesaggio domestico nel Settecento veneziano*: le arti figurative documentano un filone pittorico di stampo realistico che fissa le modalità del vedere tra idealizzazione e psicologismo. In particolare, Pietro Longhi presenta una visione chiusa, interna al quadro, in cui l'azione attua una scomposizione del reale restituendola secondo un procedimento di tipo scenico.

Nicola Mangini ha affrontato la questione *Goldoni nella tradizione comica veneziana dell'Ottocento* trattando in modo specifico le esperienze teatrali di Francesco Augusto Bon, Luigi Duse e Angelo Moro Lin. *Servette e massere: erotismo e sessualità* era il soggetto sviluppato da Arnaldo Momo sul filo di un doppio registro, sia verso il teatro, sia verso l'autore. Gilberto Pizzamiglio, invece, ha ripreso *Un ritratto letterario di Goldoni a metà Settecento*, quello di Zaccaria Seriman, in cui per la prima volta l'opera goldoniana viene definita «popolare». Giorgio Pullini ha proposto un filone di ricerca originale su quelle figure di contorno che costituiscono «*Il quarto stato*», ai margini e senza maschere. A Lina Urban è spettato il compito di affrontare in modo diretto il rapporto fra *Goldoni e i «costumi de la zente»*, documentando le forme specifiche di una mentalità popolare cittadina, fortemente caratterizzata.

Carmelo Alberti ha parlato su «*L'aria di campagna*»: teatro e mondo contadino in Goldoni; Pietro Spezzani, invece, si è soffermato su *Le tradizioni popolari veneziane e il linguaggio di Goldoni*. L'intervento di Renato Padoan riguardava *Dall'emporio al teatro*, quello di Paolo Puppa «*Le massere e oltre: le serve in scena*». Gli sviluppi in ambito musicale sono stati esaminati da David Bryant con la relazione *Elementi di popolarizzazione nel teatro d'opera*. Parlando *Al riparo della memoria*, il regista Gianfranco De Bosio si è soffermato sulla «malinconia» del poeta veneziano, attingendo alla sua intensa frequentazione della scena goldoniana. Ginette Herry, responsabile del comitato per le celebrazioni francesi, ha tenuto una suggestiva relazione su *Venezia au féminin*.

Nel corso delle giornate di studio uno spazio specifico è stato riservato alla questione dell'«edizione nuova» con interventi di Cesare Molinari, Giovanni Da Pozzo, Cesare De Michelis, Marzia Pieri, Sergio Romagnoli e Luca Toschi. Ugo Ronfani, segretario e coordinatore artistico del comitato nazionale per le celebrazioni del 1993, ha fornito le ultime notizie relative alla preparazione del bicentenario. Nuccio Messina, direttore di Venetoteatro, ha delineato infine il *Progetto per la creazione di una compagnia goldoniana*. F.G.

montabili capolavori. Testi come *I pettegolezzi delle donne*, *Le massere*, *Il campiello*, *Le baruffe chiozzotte* costituiscono le tappe di un'indagine ravvicinata sull'umanità «bassa», ma non solo questo. Ben al di là dei confini cittadini Goldoni è attratto dai risvolti positivi che contiene la «verità» più minuta; è una suggestione vitale, legata spesso ad esperienze personali, rielaborata sul filo della memoria e considerata come un fatto corale, come una presenza unitaria.

LINGUA E MUSICA

Ne *Le baruffe chiozzotte*, ad esempio, il sistema di vita degli abitanti di Chioggia e l'orgoglio di quella «gente volgare», «di estrazione povera e bassa», non solo finiscono per delineare un quadro di riferimento linguistico-grammaticale autonomo, testimoniato direttamente dallo stesso Goldoni, che ha soggiornato là a più riprese, ma posseggono tutte le caratteristiche della concezione morale, di quell'idea etica che definisce in modo inequivocabile una specie di personaggio-città: «*Sti siori dalla perucca co nualtri pescaori no i ghe sta ben*», sentenza Paron Vincenzo, uno di quei pescatori.

Nelle opere di Carlo Goldoni, dunque, i riflessi della cultura, della lingua e dell'ambiente veneziano e veneto vengono filtrati attraverso la mediazione del teatro. Le continue allusioni ai modelli di comportamento popolare, ai modi di dire, all'universo morale della gente comune finiscono per costituire un «vocabolario» del costume e delle abitudini settecentesche. Per queste ragioni i termini di una riflessione conoscitiva non possono prescindere, ben al di là delle idee riconoscibili nel complesso della sua opera, dalle correlazioni che si stabiliscono con l'ambito delle arti figurative, oppure con il «paesaggio domestico»; non solo: ma è necessario definire al meglio il livello di contaminazione fra modello teatrale e costumi popolari.

Molte indicazioni, utili per comprendere quanto ampio sia l'arco delle esperienze teatrali di Goldoni, fanno riferimento all'universo più propriamente linguistico ed a quello musicale; allo stesso modo, contano gli sviluppi e le ricadute dell'influenza del «poeta comico» oltre le vicende del Settecento.

Dopo che Goldoni ha abbandonato Venezia e l'Italia, nel 1762, permane, non solo sulla scena, ma anche fuori dai teatri, l'interesse tematico per la sfera del popolare, considerato stavolta a vantaggio di una concezione «borghese» della società; è un interesse che s'incontrerà, sul finire del secolo XVIII, con lo slancio «patriottico», quello scaturito dai rivoli della rivoluzione francese. Il teatro «popolare» del commediografo veneziano non cessa di offrire un modello insuperato di corrispondenza tra il progetto utopistico di rifondazione della società e la ricchezza del pensiero naturale, che si lega alle leggi e al ritmo della quotidianità, che recupera voci e sonorità di un mondo spesso minimo, ma comunque essenziale. Prima ancora di diventare una formula, oppure un'enunciazione per la fondazione dello stato unitario, l'anima del popolo aveva già assunto, sulla scena, i tratti di tanti personaggi che restituiscono agli spettatori la corralità della vita comune, esaltando la densità di un modo di essere fuori dal tempo. □

BICENTENARIO

Il Veneto scende in campo



Venezia e la Regione veneta sono pronte per il Bicentenario goldoniano. Un comitato promotore ha messo a punto un progetto di massima per le celebrazioni, alla cui elaborazione hanno preso parte la Regione, la Provincia e il Comune nelle persone degli assessori alla Cultura dei tre enti, rispettivamente Carlo Alberto Tesserin, Ferdinando Ranzato e Fulgenzio Livieri. La Regione Veneto ha inoltre predisposto uno schema di legge che all'art. 9 quantifica in 3 miliardi di lire i propri stanziamenti destinati alle celebrazioni in ambito regionale.

Il programma e la legge applicativa sono stati discussi il 16 dicembre u.s. al Palazzo Baldi di Venezia fra l'esecutivo del Comitato nazionale di nomina ministeriale (rappresentato da Franz De Biase, presidente, Ugo Ronfani, segretario e coordinatore artistico, Cristina Loglio, Nuccio Messina) e la rappresentanza veneta, presenti l'assessore regionale Tesserin, il segretario del comitato Vittorio Panciera, i rappresentanti della Provincia Franco Vianello e del Comune Lino Dalla Valle, Nicola Mangini, direttore della Casa Goldoni, nonché l'addetto alle attività culturali della Regione Narciso Baccichetto e lo staff operativo: Alessandra Scarpa, Mario Perez, Piero Rossomando, Anna Paola Stefani e Angelina Baldo.

Il proficuo incontro si è concluso con una conferenza stampa (fotografia di Attilio Costantini sotto il titolo). Il Comitato nazionale e quello veneto hanno condotto una esauriente, proficua valutazione delle iniziative da assumere in tutti i campi di intervento, dalla programmazione teatrale alla ricerca universitaria, dall'editoria ai media, e hanno constatato con soddisfazione la comune volontà di operare unitariamente per la riuscita del Bicentenario. Allo scopo di coordinare al meglio le iniziative (di cui daremo in seguito conto più in dettaglio), le segreterie dei due Comitati manterranno regolari contatti. □

SCENE IMMATERIALI

TRA LA SCENA E IL VIDEO
L'INVISIBILE DELLA MUSICA

CARLO INFANTE



Nel travaso tra la scena e il video c'è sempre una perdita, è ovvio. La teatralità è data dall'aura della presenza, dalla percezione condivisa del tempo e dello spazio. E nel video questo valore è solamente evocato.

C'è un tradimento anche, come in tutte le traduzioni da un linguaggio ad un altro. È però vero che nella traduzione dalla scena al video si può creare un linguaggio intermedio, una condizione forse ibrida ma sicuramente inedita, innovativa, intrigante. In questi casi si va oltre la specificità, oltre la qualità del lavoro scenico, teatrale o di danza che sia, e anche oltre le proprietà della regia audiovisuale e tra «scrittura scenica» ed elaborazione elettronica emerge una penetrazione di senso e un'intima affinità elettiva.

Va detto che per quanto riguarda il caso del «videoteatro» italiano questo è accaduto fino a quando l'onda della sperimentazione teatrale è montata determinando un vero e proprio movimento culturale che ha attratto linguaggi diversi e pensiero filosofico (nonché le turbolenze antagoniste alla deriva dopo gli anni Settanta), in una sorta di campo magnetico nel quale sono confluite le esperienze artistiche votate alla contemporaneità. Una condizione di una tale vitalità che ha visto germinare al suo interno anche un fenomeno come quello del «videoteatro», inedito nell'articolazione della sua ricerca tra scena e video. Un fenomeno di videocreazione indipendente emblematico per l'investimento ideale in un campo produttivo non sostenuto dalle istituzioni e dal broadcasting televisivo.

Il «videoteatro» è però oggi un fenomeno esaurito proprio perché un campo produttivo senza budget s'estingue, ma anche perché è in atto un superamento culturale della sperimentazione, una crisi d'identità che sta «glaciando» il teatro di ricerca in Italia.

Ad offrire uno spaccato «critico» di questo fenomeno è un programma video, una sorta di indice ragionato composto da quattordici estratti di pochi minuti l'uno: *Index* una compilazione di 20 minuti realizzata nel 1989 dal Pow di Narni. Un «concept film» nato per evidenziare le differenti costanti di linguaggio in questa ricerca che «traspone» scena in video, o la «ricostruisce» (con un'elaborazione

audiovisuale particolare, dettata da una specificità video), o che crea opere disancorate, quindi «autonome», dalla messinscena o ancora che produce «presagi», anticipando lo spettacolo. Riflessa nel video si sviluppa quindi un'altra coscienza della scena, questa volta «im-materiale» qual è appunto la natura dell'elettronica, una sfera d'alta potenzialità espressiva in grado di ricreare altre «aure», oltre quelle della presenza.

ARIE DANZATE

Data la precarietà della produzione indipendente di «scena in video» in questa stagione sono emerse poche opere notevoli. Una di queste è sicuramente *Arie* di Italo Pesce Delfino, un video, tra l'altro, premiato alla prima «vetrina» di videodanza, «Il coreografo elettronico», svolta a Napoli lo scorso maggio. *Arie* (17') è un video realizzato in uno scenario straordinario, una cava di marmo, di quello finissimo, apuano. È un adattamento di tre pièces sulle quali tre danzatrici (Estella Bacalov, Susanna Odevaine, Monica Vanucchi) stavano già lavorando: il progetto scenico viene quindi ricostruito in un'ambientazione inedita. L'intento del lavoro (prodotto da BigTv, Agave e Bild Tree) è quindi quello di coniugare con la grammatica del video il percorso coreografico senza stravolgerne lo sviluppo. Di qui la necessità di conservare coerentemente le dimensioni spazio-temporali del lavoro di danza come «soggetto» del video. Al tempo stesso ricercarne la stilizzazione in un contesto scenico che risultasse astratto, quale si rivela l'imponente cava di marmo.

Questo presupposto è valso anche per la colonna sonora che partendo dal materiale già registrato per lo spettacolo, ha conosciuto una nuova fase di composizione e missaggio (su sistema digitale) per la realizzazione di questo video.

La qualità della ricostruzione in video della coreografia è principalmente nella direzione di fotografia, pensata, realizzata attraverso cinque punti «di vista» (l'abilità è poi nel fatto di aver utilizzato solo una telecamera, con tutta la complessità di montaggio che ciò ha comportato). Punti di vista estremamente particolari date le caratteristiche della cava che hanno reso possibili riprese che continuamente ribattono la prospettiva di visione.

Altra videocreazione di qualità rilevata in questa stagione è quella che Gustavo Frigerio (autore già premiato per un suo *Woyzeck* al Progetto Opera Videoteatro di Narni nell'86) ha realizzato in Francia. Si tratta di *Froissement d'ailes*, una produzione Krystal Prod. - Centre G. Pompidou - Arcanal - Cnc/Min. de la Culture - Sacem - Fond. Beaumarchais.

Il video (4') è il primo di una serie di 6 video, concepiti a partire dallo spettacolo *Pour Octave* di Claire Renard e dello stesso Frigerio. Il progetto audiovisuale sviluppa e radicalizza le caratteristiche formali e stilistiche della performance teatrale e sonora.

L'invisibile della musica viene così accostato alla visibilità dell'immagine. Nello spettacolo si trattava di forme geometriche luminose, riprese anche nei costumi e nella scenografia. Nel video a queste si aggiungono delle forme geometriche in soluzione videografica, elaborazioni elettroniche che permettono di violentare il necessario naturalismo del teatro, per virarlo verso l'astrazione della musica di Levinas.

Nella foto di Silvia Rampelli un'immagine di «Arie», opera video di Italo Pesce Delfino.

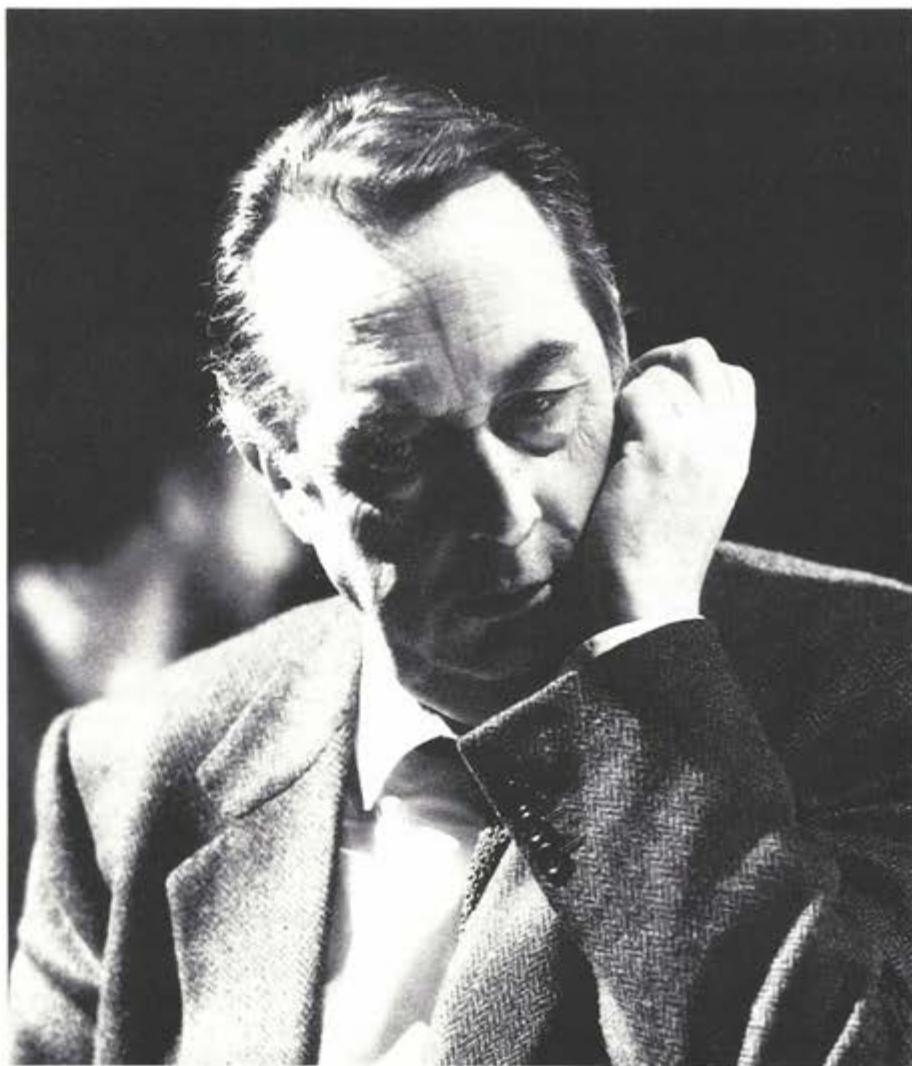
SCAPARRO: UN UOMO DI TEATRO COMPLETO

RITRATTO DI UN ARTISTA CHE SCOMMETTE SUL FUTURO

Un'attività intensa e coerente nella quale l'immaginazione creativa non si è mai disgiunta dalla operosità dell'organizzatore. Dall'esperienza di frontiera a Bolzano alla direzione del Teatro di Roma, passando attraverso il periodo veneziano, un regista che ha sempre creduto nel teatro come servizio pubblico e strumento di formazione culturale e civile. Una scena soprannazionale, europea e mediterranea, al cuore dei nuovi impegni a Siviglia ed a Napoli.

UGO RONFANI

Oggi più che mai, poiché diventa necessario rifondare una cultura sulle rovine delle ideologie, e nello smarrimento epocale riesplodono tensioni e conflitti riemergenti dal passato, il teatro — proprio perché luogo di rappresentazione/ trasformazione della società — deve proporsi come strumento di conoscenza e di dialogo fra i popoli. È in corso, fra tante contraddizioni, uno scambio demografico senza precedenti, di cui i movimenti migratori in corso sono l'aspetto socio-economico più evidente, e un meticcio culturale irreversibile la conseguenza. Le vecchie frontiere resistono sempre meno alla interpenetrazione delle etnie, delle economie e delle culture; si sta disegnando la carta di un futuro assetto mondiale basato su agglomerati soprannazionali. La comunicazione permanente dei nuovi media già mostra questi formarsi di aree umane sub o intercontinentali: ma oltre la rappresentazione via etere di queste convergenze importa registrare e consolidare la progressiva integrazione di linguaggi, culture e sistemi di vita. Ora il teatro (si dica pure che ripropiniamo l'antica, ostinata utopia teatrale: ciò che accade sulle scene dell'Europa dell'Est sta a dimostrare invece che questa utopia è concreta e ragionevole) è destinato ad avere, in questo processo integrativo, un ruolo non certamente inferiore a quello del libro, della cattedra, del museo o dell'auditorium. Come in antico il teatro era coscienza della polis, come in altre età ha alimentato la co-





esione delle etnie, gli ideali nazionali, le spinte rivoluzionarie o la conferma dell'ordine (o del disordine) costituito, così domani il teatro può validamente concorrere al formarsi delle società e delle culture soprannazionali.

Questa lunga ma a nostro parere non inutile premessa per introdurre il *ritratto* che, in forma di dossier, *Hystrio* ha deciso di dedicare a Maurizio Scaparro. Il ritratto di un regista e di un animatore culturale che più e meglio di tanti altri maestri della scena di questa seconda metà del secolo ha pensato il teatro, e ha agito nel teatro, tenendosi fermo a questa visione delle integrazioni delle etnie, delle culture e dunque delle drammaturgie; e che nel pieno della sua maturità artistica, sradicandosi da pur care abitudini, ha deciso di dare testimonianza della sua fiducia in un teatro senza frontiere non, come altri fanno, discorrendone in astratto, ma assumendo precise responsabilità in un'area — quella mediterranea — che aspetta soltanto dei «federatori» di intendimenti e di progetti per realizzare un riconoscimento fraterno di convergenze.

Dopo otto anni di lavoro al Teatro di Roma, in uno spirito di convinta adesione all'ideale del teatro pubblico che non hanno piegato né le difficoltà operative né le tendenze involutive nel settore (di tutto questo danno conto, nelle pagine seguenti, l'articolo di Paolo Emilio Poesio e le schede sugli spettacoli realizzati), Scaparro si è deciso per una «fuga in avanti» verso la scena di domani. «Il mio futuro — egli dice nell'intervista di Paolo Petroni — oscilla fra Ita-

lia e Spagna, con una finestra su Roma naturalmente e una attiva curiosità per Napoli». In Spagna, consigliere per le attività teatrali dell'Esposizione universale di Siviglia, sta realizzando un programma di scambi destinato per l'appunto alle nuove dimensioni della scena futura. E a Napoli, base operativa il Mercadante da restituire ai suoi tempi migliori, ha da poco concluso una prima esperienza mediterranea concretatasi negli incontri *Tra pace e violenza* (un'insegna che sta all'incrocio fra speranza e realtà); incontri che hanno proposto «la città della tragedia e dell'allegria» —, secondo la definizione di Rafael Alberti — come luogo per un ideale *rendez-vous* fra i teatri delle sponde europea e africana.

Questi nuovi spazi teatrali condurrebbero, forse, a *rêveries* senza domani se nel lavoro di Scaparro l'immaginazione dell'artista non si accompagnasse, sempre, alla costanza dell'operatore teatrale, determinato a dare seguito ai progetti. Dalle esperienze giovanili in uno Stabile di frontiera come quello di Bolzano alla gestione dinamica, e coinvolgente, della Biennale Teatro a Venezia, dagli otto anni al Teatro di Roma con risultati artistici di inoppugnabile qualità alle nuove attività volte a promuovere una teatralità mediterranea, Scaparro ha sempre dimostrato di essere uomo di spettacolo completo, attento ai valori della creatività ma anche alle realtà gestionali. Ha dimostrato anche — dicevamo — di avere il senso del teatro come servizio pubblico, come strumento di formazione culturale e civile: in que-

sto senso si può ben dire che i suoi progetti per il futuro sono la prosecuzione coerente, e fedele, di quel modo di concepire il lavoro della scena ch'era stato di Copeau e di Vilar, di Grassi e di Eduardo.

Ci è parso giusto indicare alla società teatrale italiana, che talvolta ha la memoria corta, che cosa ha realizzato Maurizio Scaparro negli otto anni della sua gestione artistica dello Stabile della capitale. Le schede degli spettacoli e i giudizi della critica che pubblichiamo nel nostro dossier si commentano da soli. E così le cifre, che documentano come il pubblico di Roma si sia, con Scaparro, identificato con lo Stabile. Se poi la politica gestionale dell'amministrazione pubblica non ha saputo essere all'altezza, talvolta, di una così coerente ed elevata programmazione artistica, questo è un altro discorso. E le responsabilità non sono certo di Scaparro che anzi ha negli anni più volte e pubblicamente denunciato queste carenze. Ciò andava detto, nel momento in cui il Teatro di Roma entra in una nuova fase gestionale.

Ci si lasci aggiungere, per concludere questa presentazione del *ritratto* di Scaparro, che il teatro italiano, chiamato ad affacciarsi ai nuovi spazi del Duemila, ha bisogno di uomini di cultura che, come lui, sanno rimettersi in discussione, rinnovarsi nelle scelte e nei linguaggi, scommettere sul futuro.

□

A pag. 29, una recente foto di Maurizio Scaparro. In questa pagina, Scaparro alle prove di *Caligola*.

SETTE ANNI DI LAVORO ORIGINALE E APPASSIONATO

LA LUNGA STAGIONE ROMANA DI SCAPARRO

Dal Caligola nella prima stesura di Camus alle Memorie di Adriano della Yourcenar, un percorso sorretto dalla concezione di un teatro d'arte, che faccia posto all'utopia e al sogno ma pronunci anche le parole dell'uomo che spesso i potenti dimenticano - Un Galileo di Brecht senza schemi ideologici e la versione teatrale del Fu Mattia Pascal di Pirandello - Il recupero sulla scena del Pulcinella di Rossellini destinato al cinema e il Don Chisciotte multimediale - La Pasqua romana del Teatro, le attività internazionali, la ricerca di una identità mediterranea e la sperimentazione di nuovi linguaggi.

PAOLO EMILIO POESIO

Al momento della nomina, nel maggio 1983, a direttore artistico del Teatro di Roma — nomina che a lui, romano di Trastevere è particolarmente cara, tanto che per dedicarsi tutto al nuovo incarico si dimette da directeur associé del Théâtre de l'Europe — Maurizio Scaparro ha al suo attivo una trentina di regie fra teatro di prosa e opera lirica, ha diretto due teatri a gestione pubblica (lo Stabile di Bologna e quello di Bolzano), ha guidato due compagnie autonome (Teatro Indipendente e Teatro Popolare di Roma) e come direttore della Sezione Teatro della Biennale di Venezia ha raggiunto una notorietà internazionale per aver saputo resuscitare il Carnevale dotandolo di autentiche motivazioni culturali e, in particolare, teatrali. Ha anche messo a punto uno spettacolo multimediale (ossia in tre diverse versioni — teatrale, cinematografica, televisiva — differenti tra loro come differenti fra loro sono le tecniche usate). È una riduzione dal *Don Chisciotte* di Cervantes a cura di Rafael Azcona e Tullio Kezich, con Pino Micol protagonista. E la versione scenica (*Frammenti di un discorso teatrale*) è stata presentata in Italia per la prima volta al Festival dei Due Mondi con grande successo, nel luglio del 1983. Scaparro ha dunque accumulato una grande quantità di esperienze da quando, vent'anni prima, è entrato nel teatro militante, acquisendo anche una notevole conoscenza dei vari problemi che travagliano la nostra scena di prosa. In quei vent'anni, però, ha anche trovato molte conferme alla sua idea di teatro: un teatro d'arte, un teatro di parola, un teatro che è luogo di sogno e di illusione, un teatro che rifiuta ogni superfluità scenografica e nega, al tempo stesso, ogni tentativo di riproduzione fotografica della realtà. Predilige i personaggi che viaggiano sotto il segno dell'utopia. Utopia del teatro, teatro dell'utopia: è il viaggio non va inteso solo nel senso materiale, ma come itinerario alla ricerca di se stesso e di una forse impossibile mèta. Queste convinzioni, queste predilezioni si rifletteranno poi sulle scelte operate nei sette anni di permanenza al Teatro di Roma.

UN CALIGOLA INEDITO

Scaparro ha deciso che la prima stagione della sua direzione sia dedicata all'Europa, la seconda all'Italia e la terza a Roma. Per l'Europa, ecco un Camus inedito: è quello che uno studioso americano, James Arnold, ha scoperto di recente, la prima stesura di *Caligola*, assai più

poetica di quella nota ormai da tempo. Assicuratosi il diritto di rappresentare questa «novità mondiale», Scaparro tesse una regia che riuscirà — per dirla con Renzo Tian — «a ripetere sulla scena con grande equilibrio il parallelismo tra il procedere dell'argomentazione dialogica e quello del ritmo tragico». Al centro, una splendida prova d'attore di Pino Micol; gli applausi salutano tutti gli attori, il regista, il costumista Emanuele Luzzati e lo scenografo Roberto Francia che ha creato una geometrica Roma senza falsa romanità: come voleva Camus. E dopo pochi mesi, l'editore di Albert Camus, Gallimard, stampa la versione inedita del 1941 del *Caligola* riconoscendo a Arnold e a Scaparro il merito della riscoperta letteraria e artistica.

Accanto al cartellone vero e proprio Scaparro ha previsto degli eventi: la creazione di una «Scuola della Commedia dell'Arte» (che mancati finanziamenti faranno nascere solo in parte) e una *Pasqua del Teatro* che invece viene realizzata nella Settimana Santa del 1984, quando compagnie teatrali di dieci nazioni diverse presentano in otto teatri e due chiese spettacoli tutti ispirati alla Passione in una equilibrata misura fra sacro e profano, laico e religioso. Dopo di che, Scaparro si reca negli Stati Uniti a presentare tra San Francisco e Los Angeles il suo *Don Chisciotte* multimediale al completo (in Italia e in Spagna è nota solo la versione teatrale). Viene accolto con entusiasmo sia dal pubblico medio sia dagli «addetti ai lavori» e Scaparro viene nominato professore del College of Fine Arts della Università di Los Angeles. Subito dopo il film viene presentato simultaneamente in Europa a Parigi (con una festosa anteprima al Théâtre National de Chaillot presentata da Antoine Vitez), a Barcellona e a Roma, dove viene proiettato per un mese al cinema Fiamma in coincidenza con le rappresentazioni teatrali all'Argentina.

LA VENEXIANA IN AMERICA

Non c'è tempo — e Scaparro non ne ha voglia — di riposarsi sugli allori americani. La stagione 1984/85, dedicata all'Italia è pronta. Sarebbe anche ovvio che un teatro stabile italiano desse spazio a testi di autori italiani, ma così non è, tanto da far dire a Dario Fo (che porta a termine uno *stage* sulla Commedia dell'Arte): «è il primo anno, dopo tanto tempo, che in uno Stabile si fa solo repertorio italiano» (ma diciamo la verità, Scaparro su otto spettacoli che ha



dato al Teatro di Roma, cinque li ha dedicati al teatro italiano). In cartellone, *Le due commedie in commedia* di Giovan Battista Andreini, regia di Luca Ronconi; *La Venexiana* di anonimo del '500, regia di Maurizio Scaparro; *Varietà* diretto da Scaparro; *L'onesto Jago* di Corrado Augias (coprodotto con il Teatro di Genova), regia di Marco Sciaccaluga. Interpreti di *Due commedie in commedia*, Valeria Moriconi e Pino Micol, della *Venexiana*, Valeria Moriconi. Già nel 1965 e poi nel 1967, Scaparro aveva portato sulle scene con un bel successo *La Venexiana* con Laura Adani: se adesso torna per la terza volta a narrare gli amori di Giulio e di Anzola, le livide gelosie di Valeria e le furbesche compiacenze delle serve, lo fa perché convinto di poter leggere con più matura sensibilità nel cuore dei personaggi (e della vedova Anzola in particolare) comprendendone di più «le ironie, le astuzie, le malinconie, i furori». Ha ragione a pensarlo, perché in una nudità scenica assoluta (fino ad aver soppresso il letto, luogo deputato delle battaglie d'amore), in una Venezia invisibile ma sempre presente nelle luci delle albe e dei tramonti, riesce a comporre, secondo Guido Davico Bonino, «la sua regia sin qui più matura, cioè più essenziale e coerente e al tempo stesso smagata e malinconica». Valeria Moriconi è un'Anzola «amante belluina eppure tenerissima», capace di «tingere il divampante rapporto d'amore di un sublime presentimento della fine» (Ghigo De Chiara). Successo pieno anche per il giovane Giulio (Gianfranco Jannuzzo) e per gli altri interpreti. Ora, Scaparro doveva, come promesso, recarsi a Los Angeles per mettere in scena in lingua inglese questo stesso testo. Ma dove trovare una protagonista della levatura della Moriconi? Fu quest'ultima a risolvere il dilemma accettando, con un gesto di alta professionalità, di recitare in inglese fra attori americani (lo spettacolo ebbe luogo a Los Angeles il 24 marzo 1985, e fu poi portato in Italia al Teatro Argentina in alternanza con *La Venexiana* in italiano).

IL TEATRO COME ILLUSIONE

Sulla fine del 1984 si svolse a Roma, promosso dal Teatro di Roma e dal College of Fine Arts dell'Ucla, un convegno di studi sul tema *Il linguaggio del futuro*, convegno che ebbe poi il suo corrispettivo a Los Angeles poco prima che andasse in scena *La Venexiana* in inglese. Nel gennaio del 1985 Scaparro si recò a Barcellona per mettere in scena, in catalano, il *Cirano di Bergerac* per Josep Maria Flotats che aveva aperto il Teatro Poliorama. Seguì il viaggio in America e, al ritorno, l'invito del Teatro Petruzzelli per la regia di un *Barbiere di Siviglia* di Giovanni Paisiello che ebbe lietissimo esito a Spoleto e un

giro in Europa che due anni dopo terminò trionfalmente a Leningrado. Fu in quell'epoca che Scaparro si paragonò scherzosamente a uno di quei giocolieri cinesi che fanno restare in equilibrio su sottilissimi bastoncini, diversi piatti nello stesso tempo. Ma gli spostamenti all'estero, il passaggio da un genere di spettacolo all'altro non distoglievano Scaparro dalle cure del Teatro di Roma che si avviava ad affrontare la terza stagione del triennio, quella dedicata a Roma. Poiché *Varietà* non era arrivato a maturazione nella precedente stagione, Scaparro pensò a *Varietà*. Frammenti di storia del varietà messi in prova da Maurizio Scaparro, rifacendosi mentalmente al più popolare tempio (si fa per dire) dell'arte varia a Roma, il Teatro Jovinelli, le cui «glorie» furono per l'occasione rievocate in una bella mostra documentaria. Per Scaparro il varietà era l'ultimo brivido della Commedia dell'Arte, quindi non volle patetiche evocazioni d'epoca, ma una rilettura con spirito moderno di un mondo scomparso e pur sempre vivo. Eccellente il cast, con un inesauribile Massimo Ranieri, con Marisa Merlini e Toni Ucci testimoni diretti degli ultimi guizzi del varietà, con lo stupefacente trasformista Arturo Brachetti e via dicendo: nato quasi in sordina, lo spettacolo si tramutò in un successo nazionale. Enzo Siciliano ne sintetizzò bene il portato: «Gli attori non imitavano il passato, decifravano uno stile». Scaparro aveva ottenuto ciò che voleva. Poche settimane appresso, il Comune di Venezia gli chiese di tornare a occuparsi del Carnevale. Dapprima esitante, Scaparro alla fine accettò di curare *Venezia porta d'Oriente*, un progetto che comprendeva molte e belle «illusioni teatrali» e che segnò una nuova vittoria del teatro sul divertimento effimero. Ma adesso era tempo di pensare al *Fu Mattia Pascal* di Pirandello (del quale ricorreva il cinquantenario della morte) nella riduzione di Tullio Kezich. Tre sole volte Scaparro si era avvicinato a Pirandello: nel 1967 a Palermo, con *Sagra del Signore della Nave*, nel 1968, per il Teatro nazionale di Ankara, con *Enrico IV* in turco; nel 1970 in televisione con *L'uomo dal fiore in bocca*, protagonista Gassman. Adesso era il legame fra Pirandello-Mattia Pascal e Roma che lo attraeva: sentiva che Roma doveva essere la coprotagonista di questa storia di «forestieri della vita» e di questo morto-non morto dalla utopica doppia esistenza. Le prove furono lunghe e minuziose. La prima ebbe luogo a Catania e fu coronata da un enorme successo che dovette lusingare regista e interpreti. Della interpretazione di Micol i critici parlarono con entusiasmo: «tralascia il "recitare" per immedesimarsi nel cuore e nel problema di Mattia Pascal» (Odoardo Bertani), «un Mattia Pascal perplesso, angosciato e spaventato. In questo turbamento mette la vena fosforica del *raisonneur* pirandelliano, i suoi ghiacci sarcastici e i suoi candori» (De Monticelli). Quasi una



prosecuzione di questo spettacolo fu il progetto che Scaparro attuò con *Hollywood's salute to Pirandello*, altra tappa di un dialogo con Los Angeles (che nel frattempo aveva portato alla creazione del Centro per le ricerche dei nuovi linguaggi dello spettacolo). Non una commemorazione, ma un tentativo di ridestare l'attenzione degli americani per il nostro maggior drammaturgo moderno. Otto attori, sette americani (e fra loro Michael York, Julie Harris, Amy Irving, Anthony Franciosa) e un italiano (Micol) impegnati in un'antologia vivente di alcune pagine delle *Maschere nude* sapientemente scelte da Franco Tonelli. Una rivelazione per molti degli astanti. Ormai non poteva sorprendere nessuno che il sindaco di Los Angeles proclamasse il 16 giugno 1986 *Maurizio Scaparro day*.

IL VIAGGIO DI *PULCINELLA*

Di ritorno a Roma, Scaparro organizzò, in luglio, *Tre notti per Roma*, tre notti con musiche, canti, poesie, teatro all'ombra di Belli e di Petrolini, fra Santa Maria in Trastevere (indimenticabile il concerto in memoria di Pasolini diretto da Roberto De Simone), e l'Isola Tiberina, fra l'Orto Botanico e il Chiostro di Sant'Egidio. E poi, una volta rinnovato l'incarico al Teatro di Roma, ecco Scaparro pensare alla stagione 1986/87 e alle seguenti, con la previsione di grandi ospitalità (Peter Brook, Jerome Savary, Antoine Vitez e, più tardi, Ingmar Bergman) cominciando da Pina Bausch con *Viktor*, dedicato a Roma. In cartellone anche *Pulcinella*, una sorpresa. A Scaparro è stato dato in lettura un mastodontico inedito di Roberto Rossellini, una sceneggiatura cinematografica dalla quale Scaparro avverte subito la possibilità di trarne un testo teatrale. È infatti la storia di un attore napoletano del Seicento, Michelangelo Fracanzani, che insofferente della situazione di Napoli va a cercare fortuna a Parigi ed esce sconfitto nei suoi sogni di felicità. Erano presenti tutti i temi prediletti da Scaparro: l'utopia della libertà, la vita come illusione, il viaggio come fuga da se stessi e dagli altri, la condizione dell'attore. Toccò a Manlio Santanelli approntare un felice copione teatrale sul quale il regista lavorò portando a compimento la sua più mediterranea, forse, delle regie, la più traboccante di sole e di canto, vibrante di umanità, festosa e malinconica. Una metafora del teatro e dell'esistenza umana (Enzo Siciliano definì *Pulcinella* «una delicatissima dedica a un'idea di teatro che si fa bella per i corpi e la voce degli attori»). Al centro, un Massimo Ranieri inesausto (Enrico Fiore lo ritenne «uno dei nostri attori più completi e versatili») circondato da un magnifico gruppo di attori e attrici, tutti all'altezza dei loro compiti. Nuda e ricca la scena di Roberto Francia, ricca di invenzione e aerea nella







sua lineare semplicità. Grande il successo, che doveva ripetersi poi oltreoceano. Robert Crew, del *Toronto Star* parlò di *Pulcinella* come di «un esempio del teatro d'Europa al suo meglio».

Era destino che quel 1987 rendesse più stretti i vincoli di simpatia fra Scaparro e Napoli (alla Biennale, Scaparro aveva voluto l'«invasione» dei Pulcinella a Venezia: e ora prima di iniziare le prove del suo *Pulcinella*, il regista aveva voluto organizzare sotto il segno del Centro di ricerche per i nuovi linguaggi dello spettacolo, un grande *meeting* sul tema *Il teatro del vecchio mondo e il nuovo mondo del teatro* proprio a Napoli, a Castel dell'Ovo). Adesso, estate del 1987, eccolo regista di uno dei più significativi attori napoletani, Nello Mascia, per *Fatto di cronaca* di Raffaele Viviani. A Spoleto, dove viene tenuto a battesimo, lo spettacolo è accolto con unanimi consensi di spettatori e di critici. Ugo Volli coglie l'occasione per uno studio approfondito delle regie di Scaparro: «Il segno teatrale di Maurizio Scaparro, quelle immagini nitide con poche cose in evidenza e ogni particolare ben delineato, è qualcosa più di un effetto di gusto: è un metodo, una strategia di comunicazione, un'ipotesi semiologica sulla funzione della regia».

UN GALILEO ITALIANO

Poco dopo, nel fare, durante la consueta conferenza stampa, il punto sull'attività del Teatro di Roma, Scaparro non potrà esimersi dall'accennare al clima sempre più difficile creatosi attorno allo spettacolo in genere e al teatro pubblico in particolare. Tornò così a insistere sulla necessità del teatro d'arte inteso come «rischio e non calcolo contabile, come programmazione e non come improvvisazione». Poi, annunciò che Nikita Michalkov avrebbe realizzato *Pianola meccanica* dal *Platonov* di Cecov con il sensazionale e graditissimo ritorno alle scene di Marcello Mastroianni, mentre per sé teneva in serbo la ripresa, a vent'anni dalla mitica edizione di Strehler, della *Vita di Galileo* di Brecht.

Fin dalle prime prove a tavolino fu chiaro l'intento del regista di porre l'accento oltre che sul problema scienza-potere (come notò Gastone Geron) anche sul più latente rapporto scienza-teatro «con l'a-





vallo dell'indubbia teatralità del personaggio centrale che tante affinità presenta con lo stesso Brecht» (ossia il Brecht che «abiurò» dinanzi agli inquisitori maccartisti). Scaparro si proponeva anche di offrire alle generazioni nuove un Brecht valido al di là delle formulazioni «epiche», un Brecht senza etichette, autentico uomo di teatro. Ne nacque uno spettacolo di una chiarezza e di una intensità eccezionali. Roberto Francia e Pedro Cano avevano concepito la scena come un enorme loggione lignea ispirata a documenti del '500. I costumi di Alberto Verso traducevano al vivo il senso «italiano» che il regista voleva imprimere a *Vita di Galileo*. E così fra le musiche elaborate da Pasquale Scialò figurò una pagina di Vincenzo Galilei, padre di Galileo. Per la prima rappresentazione, Scaparro fu invitato nel cartellone del Maggio musicale fiorentino. In precedenza, il Teatro Regionale Toscano organizzò una mostra fotografica di *Vita di Galileo* nel mondo e promosse una tavola rotonda internazionale su Brecht e Galileo. Il debutto alla Pergola fu un trionfo: trionfo per Scaparro e trionfo per Pino Micol, un «Galileo fervido e agile, dapprima, poi sottilmente sornione nel suo pacifico egoismo» (Bertani); e trionfo per tutti gli altri interpreti, da Gianna Giachetti ad Andrea Matteuzzi, da Fernando Pannullo a Sabina Vannucchi. «La parabola di Galileo che si sforza di aprire nuove frontiere alla scienza e farne partecipi gli uomini è anche quella dell'arte e del teatro»: così Tian intese il senso profondo della regia, quella regia che per Ugo Ronfani riusciva a fare «in tutte le componenti dello spettacolo (...) teatro puro». Alla ripresa autunnale, *Vita di Galileo* fu preceduta, a Roma, da un interessante convegno internazionale di studi su *Arte, scienza, potere*, unendo uomini di teatro e di cinema da Ariane Mnouchkine a Gillo Pontecorvo, a uomini di scienza da Antonio Ruberti al Nobel Carlo Rubbia.

L'ADDIO A VENEZIA

La direzione artistica di Scaparro veleggiava ormai verso il sesto anno: e Scaparro annunciava la sua decisione di produrre *Una delle ultime sere di Carnevale* di Carlo Goldoni. Scelta di facile lettura: l'addio che Goldoni dette a Venezia partendo per Parigi, diventava l'addio di Scaparro al Teatro di Roma (anche se non immediato, come diremo). E in questa commedia tornava il tema del Carnevale, quel Carnevale che il direttore della Sezione Teatro della Biennale aveva restituito a nuova vita, tornava quella Venezia in cui per tre anni Scaparro aveva vissuto con passione creativa. Per una volta tanto, non volle una scenografia totalmente spoglia: affidata all'estro di Jean Michel Folon la casa di sior Zamaria traboccò d'improvviso di grandi balle di stoffa dai colori magici, si aprì su una laguna immaginata, tramutò Venezia in un luogo della mente. Anche se poi la tavola da pranzo nasceva da una improvvisata combinazione per rispettare quel rifiuto degli arredi tipico di Scaparro. In scena, attori quasi tutti d'origine veneta: da Ezio Marano a Donatella Ceccarello, da Toni Barpi e Wanda Benedetti a Didi Perego e a Renata Zamengo, una compagnia di alto livello, alla quale Roberto Francia aveva do-

nato costumi monocromi di fantasia sottile. Il tema del viaggio, tanto caro al regista, qui spaziava a volontà: Scaparro si era chiesto dove potesse essere oggi la mitica Moscovia goldoniana e si era risposto: «Si tratta di cercarla, dovunque sia, per cambiare, come possiamo». Il tempo della partenza e del congedo è scandito, per chi va e per chi resta, dai tempi del dialogo tenuto su un registro sommesso» scrisse Tian, dopo il debutto al Teatro Goldoni di Venezia, accolto da un favore unanime della critica.

Se Scaparro aveva sognato da tempo un Teatro del Mediterraneo o una «Festa del Mediterraneo» capace di assolvere un collegamento fra culture diverse il sogno non sembrava avviato a realizzarsi. Ma fra gli eventuali luoghi scenici indicati dal regista per essere se possibile sfruttati, figurava Villa Adriana a Tivoli. Villa Adriana: ed ecco subito associato a questo nome il progetto più ambizioso fra tutti quelli concepiti da Scaparro nei suoi sette anni di direzione artistica. Ridurre cioè a spettacolo l'opera più nota di Marguerite Yourcenar, *Memorie di Adriano*, ambientando lo spettacolo — uno spettacolo tutto da immaginare, tutto da creare — nella Villa Adriana. Affidò a Jean Launay il compito di scegliere e adattare i brani necessari a portare in scena questo «ritratto di una voce» e a Giorgio Albertazzi chiese di dar corpo a tale voce, mentre il danzatore Eric Vu An avrebbe dovuto far rivivere il fantasma di bellezza e di sogno chiamato Antinoo. La preparazione dello spettacolo fu complessa ma la sera del 31 luglio 1990 Scaparro poteva vedere realizzato il suo sogno d'arte. Chi non ebbe la fortuna di essere fra gli spettatori ammessi in Villa Adriana, seppe poi dai giornali la magia di quelle serate, apprese come le due parti della rappresentazione fra le Grandi Terme e il Canopo — due luoghi per due epoche di una vita — avesse avuto in Albertazzi un magistrale interprete, «voce» regale e umana, sommersa e affabulante in un tessuto robusto di dolcezza e amarezza. Scaparro aveva ancora una volta visto trionfare in teatro la parola. Sette anni e un bilancio di lavoro intenso. Intanto il governo spagnolo nominava Scaparro consigliere teatrale per l'Esposizione universale del 1992 a Siviglia, e lo incaricava anche di dirigere in lingua spagnola una nuova edizione del suo *Don Chisciotte* con José María Flotats, e a dirigere un film, da girarsi sempre entro il '92 sull'amicizia giovanile di Lorca e Dalí. Al momento di separarsi da Roma e dal suo teatro, Scaparro si accingeva a questi nuovi impegni, sempre fermo nella convinzione che il teatro, la più umana delle arti, «può veramente essere usato per rammentarci parole che molto spesso i potenti dimenticano. La parola *amore*, per esempio».

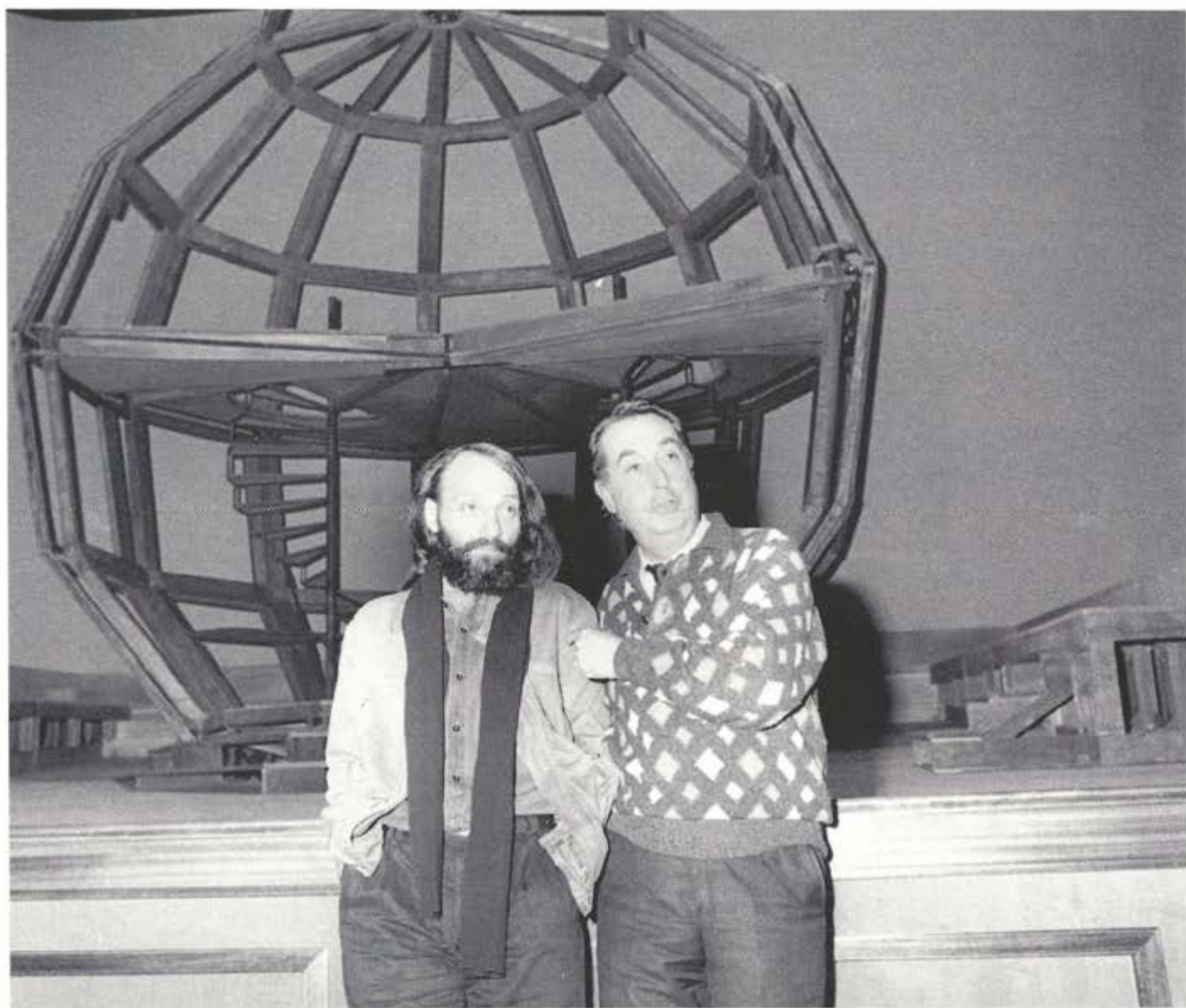
A pag. 32, foto totale di «Caligola». A pag. 33, dall'alto in basso e da sinistra a destra, Ezio Marano, Fernando Pannullo, Marisa Mantovani, Pino Micol, Elisabetta Carta in «Il fu Mattia Pascal»; Starletta Du Pois e Valeria Moriconi nella edizione americana de «La Venexiana». A pag. 34, dall'alto in basso e da sinistra a destra: Scaparro prova «Don Chisciotte»; Massimo Ranieri come Pulcinella. A pag. 35, dall'alto in basso: scena d'insieme di «Una delle ultime sere di Carnevale»; il montaggio della scena del «Galileo». In questa pagina, da sinistra a destra: gli attori di «Hollywood's salute to Pirandello» a Los Angeles: David Marshall Grant, Nina Foch, Anthony Franciosa, Michael York, Julie Harris, Amy Irving e John Houseman.

QUATTRO DOMANDE A MAURIZIO SCAPARRO

UN FUTURO CHE OSCILLA FRA L'ITALIA E LA SPAGNA

«Dello Stabile romano mi mancano la magia del palcoscenico e la partecipazione di un pubblico conquistato al teatro d'Arte, non mi manca il disinteresse della Roma ufficiale per la cultura - Nonostante tutto, il Teatro pubblico è bello, ma stiamo attenti ai mercanti del tempio» - I progetti per l'Esposizione di Siviglia, un nuovo allestimento teatrale del Don Chisciotte con José Maria Flotats e un film sull'amicizia giovanile tra Lorca e Dali.

PAOLO PETRONI





HYSTRIO - Cosa ti manca del teatro di Roma?

SCAPARRO - Mi manca il palcoscenico, anzitutto. Il palcoscenico del Teatro Argentina è uno dei più magici e belli che conosca. Ne sento profonda la nostalgia, per gli spettacoli e le illusioni che siamo riusciti a costruire in teatro in questi sette anni.

Il palcoscenico è la sintesi ideale del lavoro che hai fatto, e qualche volta pensi che lo spazio, più ancora che i singoli spettacoli, con i suoi fantasmi, le sue ombre, i suoi ricordi, consenta al teatro di essere molto meno effimero di quanto non appaia. Mi manca il pubblico, che in questi anni avevamo con gioia recuperato (fino ad avere nei due ultimi anni ottenuto il riconoscimento del biglietto d'oro Agis per i migliori risultati di presenze di una sala teatrale a gestione pubblica). Un pubblico che era divenuto riconoscibile, sensibile a un certo tipo di proposte che non fossero di puro consumo, attento alle tante grandi presenze internazionali che avevamo voluto, curioso per ogni attività culturale che aprisse il Teatro Argentina a temi ed orari non legati strettamente agli spettacoli teatrali. Un pubblico che c'era, e che ora non c'è. Mi manca quella parte del personale che in palcoscenico e negli uffici mi ha dato un affettuoso e intelligente aiuto in tutti questi anni. Mi manca tutta quella parte che si chiama Teatro.

H. - Cosa non ti manca?

S. - Non mi manca quella zona grigia di inefficienza nella quale sembra essere immerso in questi ultimi tempi buona parte del teatro pubblico italiano, e che rende sempre più faticosa la creatività, unica ragione di esistere dei teatri stabili di produzione. Non mi manca la incredibile carenza di gestione amministrativa che opprime da anni la vita del Teatro di Roma. Non mi manca la sordità dei politici romani ai quali invano io e un ostinato gruppo di consiglieri di amministrazione ci siamo rivolti per chiedere l'ordine amministrativo per il Teatro di Roma, ente comunale, al quale erano tenuti a provvedere. Non mi manca la sfrontatezza degli stessi di usare regolarmente la tecnica dello struzzo, quando non quella di criticare gli effetti di cui spesso sono le cause. Non mi manca il disinteresse della Roma ufficiale, salvo poche individuali eccezioni, per le attività culturali nella mia città e quindi per le istituzioni, fino a confondere creatività con serate di gala.

H. - Il teatro pubblico è bello?

S. - Malgrado tutto, sì. Dico malgrado tutto perché ho la sensazione (siamo in molti ad averla) che da diversi anni ormai si frappongano al palcoscenico una serie di ostacoli che ognuno di noi, secondo le rispettive esperienze, può facilmente elencare, e che personalmente



provo a riassumere in modo certo semplicistico nell'ingresso dei mercanti nel tempio per trarne naturalmente vantaggio in termini di profitto economico o di consenso politico. E d'altra parte viviamo un'epoca che vede il mercato condizionare la creatività, e non viceversa, come è la nostra utopica speranza. Il teatro pubblico è per questo un traguardo sempre più necessario. In un mondo che cambia e con grande velocità, l'intelligenza e la lungimiranza del Castello nei confronti della cultura in generale e dell'arte teatrale in particolare, è indispensabile, come lo è la nostra fantasia sul palcoscenico. Se manca questo contatto, questa convinzione, il teatro non muore, certo, ma per vivere avrà bisogno di una fase creativa di contrapposizione al Castello. Questo vale per il teatro, per lo spettacolo, e vale per la nostra dignità intellettuale. Quindi il Teatro pubblico è bello, ma il traguardo nuovo è ancora tutto da raggiungere.

H. - Il tuo 1992?

S. - Oscilla fra Italia e Spagna. Con una finestra su Roma, naturalmente, e una attiva curiosità per Napoli. Ma sarà la Spagna il Paese dove maggiormente la-

vorero nel '92, come consigliere teatrale della Esposizione Universale di Siviglia. E dove, soprattutto, affronterò una nuova edizione teatrale del mio *Don Chisciotte frammenti di un discorso teatrale* con José Maria Flotats protagonista, in lingua spagnola (lo spettacolo prima di arrivare a Siviglia e in Spagna sarà anche a New York e successivamente in Italia); e un film sulla amicizia giovanile di Federico Garcia Lorca e Salvador Dali scritto da Rafael Azcona e Orazio Gavioli.

H. - La tua utopia?

S. - Ridare centralità al teatro. Farlo ridiventare, shakespearianamente, specchio dei tempi. □

A pag. 37, Scaparro con Anatolj Vassiliev. A pag. 38, dall'alto in basso e da sinistra a destra, Ariane Mnouchkine con Scaparro; Beppe Fosco, Mario Toccacelli e Pino Micol in «Vita di Galileo» di Bertolt Brecht. In questa pagina, dall'alto in basso, Pino Micol e Peppe Barra nel «Don Chisciotte» multimediale, 1983. Ridotto da Scaparro insieme a Rafael Azcona e Tullio Kezich, «Don Chisciotte» fu girato nello Studio 8 di Cinecittà, dove Gian Tito Burchiellaro e Roberto Francia avevano ricostruito l'interno di un vecchio teatro in disuso.

GLI ANNI ROMANI DI SCAPARRO NELLE NOTE DI REGIA E NELLA CRITICA

Caligola, di Albert Camus

La tragedia del palazzo del Potere
fra i mostri generati dal disamore

CALIGOLA

di Albert Camus

Prima rappresentazione: Roma, Teatro Argentina, 24 novembre 1983

Ripreso nella stagione 1984-85

«Sento molto la responsabilità di questo impegno per un nuovo cammino del Teatro di Roma, che avviene mentre gli interrogativi sul futuro, non soltanto del fare teatro, ma anche del nostro essere uomini, si fanno ogni giorno più pressanti.

Nuovi bisogni, pubblici e privati, impongono la necessità urgente di non isolarsi nella presunzione un po' patetica di essere specchio dei tempi, quando i tempi non si specchiano più in noi (o non soltanto). Occorre riscoprire per le generazioni nuove e per il pubblico che già segue, fin troppo fedele, il rito del teatro, il piacere grande di comunicare, di sorridere, piangere, dubitare assieme, in un luogo ancora inimitabile, ancora con grandi capacità vitali, che si chiama *teatro*. Ricordo di aver letto, durante le mie esperienze veneziane del Carnevale del Teatro, che Albert Camus diceva di sentirsi felice e libero solo in un teatro o in uno stadio, ricordandoci la sua volontà, la nostra, di rispondere in ogni luogo con un atto d'amore alla disumanità che troppo spesso sembra circondarci. L'assenza d'amore genera mostri, è la moralità del suo *Caligola* del 1941. Aprirci quindi, non chiuderci in noi stessi. Fare del lavoro teatrale un momento di incontro anche civile, anche politico. Avvertire il pericolo che il teatro, lo spettacolo sia usato, strumentalizzato dai "mostri".

«L'errore degli uomini è di non credere abbastanza nel teatro. Se no saprebbero che a chiunque è permesso di recitare le tragedie celesti e farsi dio. Basta indurirsi il cuore» (*Caligola*, atto III).

E ricercare con la forza anche utopica che il nostro mestiere umano può darci, contatti ad esperimenti diversi, anche con i più avanzati mezzi di comunicazione di massa, non per esserne condizionati, ma per condizionarli e resistere ai "mostri".
(novembre 1983) M.S.



GUY DUMUR, *Nouvel Observateur*,
8 dicembre 1983

«...On comprend qu'au dehors du plaisir de l'inédit, ce lyrisme, cette spontanéité, que Camus s'est efforcé ensuite de contenir, aient excité un metteur en scène italien, Maurizio Scaparro, nouveau directeur du magnifique Teatro di Roma. ... Entre ses mains *Caligula* a la retenue d'une tragédie de Racine. Aucun acte de violence n'est commis devant nous: pour tuer sa vieille maîtresse, Caesonia, Caligula se contente de lui caresser le visage et le cou. La folie d'un des douze Césars est une folie froide. Tout juste, son regard fixe montre son aliénation et sans doute le rêve en lui d'un paradis perdu... Il est certain que nous n'avons pas vu depuis longtemps une si juste représentation de la pièce la plus importante de Camus... Mais

qu'après des nombreuses mises en scène — dont celle de Strehler à ses débuts — *Caligula* soit joué dans le plus grand théâtre de Rome, montre assez que Camus était bien le méditerranéen qu'il disait. Les Italiens le considèrent comme un des leurs».

RENZO TIAN, *Il Messaggero*,
25 novembre 1983

«(...) Molto del merito di questa ritrovata e straordinariamente vitale parabola teatrale di Camus, va alla trasparente chiarezza che le ha restituito la regia di Maurizio Scaparro, che è riuscito a ripetere sulla scena con grande equilibrio il parallelismo tra il procedere dell'argomentazione dialogica e quello del ritmo tragico. Sul nitidissimo sfondo di una scena che riassume geometricamente quinte di teatro e corridoi di palazzo, grazie

all'invenzione di costumi che cancellano senza rimuoverla, proprio come voleva Camus, ogni "romanità" per sostituirvi una calda linea mediterranea, (...) Scaparro ha dipanato i motivi conduttori del testo su una orditura di razionalità luminosa sulla quale passavano ombre di malinconia, la malinconia di un rifiuto che vuole essere anche affermazione, e mai una rinuncia al mondo».

«*Caligola*» di Albert Camus. Testo inedito del 1941. Traduzione di Franco Cuomo. Scene di Roberto Francia. Costumi di Emanuele Luzzati. Musiche di Giancarlo Chiaromonte. Interpreti Pino Micol, Claudia Giannotti, Fernando Pannullo, Antonio Scalenzi, Mario Toccacelli, Mario Granato, Remo Fogliano, Corrado Olmi, Aldo Puglisi, Silvio Fiore, Stefano Oppedisano, Rosaria De Cicco, Camillo Sanguedolce, Luigi Moretti, Martino Duane.

La Venexiana, di Anonimo del '500

L'estasi laica di un amore al tramonto fra astuzie, gioia di vivere e malinconie



LA VENEXIANA

di Anonimo del Cinquecento

Prima rappresentazione: Roma, Teatro Argentina, 14 dicembre 1984

Ripreso nella stagione 1985-86

Edizione in lingua inglese: Los Angeles, Ralph Freud Playhouse, 24 marzo 1985

«In questa stagione che il nostro Teatro di Roma ha voluto dedicare completamente all'Italia, e al teatro italiano, provo a proporre un frammento di "estasi laica" come Ennio Flaiano definì questo irripetibile testo del nostro Cinquecento. È un testo che diciannove anni fa ho contribuito a far conoscere e di cui oggi trovo immutate le vivezze, le originalità, la semplicità, anche se cambiano gli anni, naturalmente anche i miei. Così, se allora ero inevitabilmente portato a vedere questo con gli occhi di Giulio, giovane forestiero che arriva a Venezia alla scoperta del mistero donna, oggi, altrettanto inevitabilmente, i miei occhi sono quelli di Anzola, e certo ne comprendo di più le ironie, le astuzie, le malinconie, i furori. E conoscendo meglio le due età, scopro ancora di più, in questa *Venexiana*, il costante, sorridente intreccio tra passione e finzione. Perché accanto ai dialetti che dal veneziano al lombardo sono presenti nel testo dell'anonimo, l'altro vero plurilinguismo sta proprio a mio avviso nel diverso parlare, tra personaggio e personaggio, a seconda delle necessità, delle occasioni, delle finzioni appunto. È lì la maschera che innumerevoli volte ci mettiamo e leviamo, anche con le persone più vicine, anche negli atti più intimi, come quelli del gioco amoroso. È un plurilinguismo che può farsi capire, credo e spero, anche nello spettacolo che costruirò a Los Angeles in lingua inglese, per un pubblico che di Venezia ha forse visioni più elementari, ma certo può sentire, attorno alla parola amore lo stesso intreccio di passione e finzione che la *Venexiana* ci dà, mescolando età, sesso, malinconia, allegria, gioia di vivere, disperazione, solitudine. E oscillando con il necessario costante, ironico distacco, come ci ricorda il prologo, tra senso e intelletto».

(dicembre 1984) M.S.

GUIDO DAVICO BONINO, *La Stampa*, 15 dicembre 1984

«Con la sua terza messinscena della *Venexiana*, anonimo capolavoro del teatro cinquecentesco, il direttore artistico del Teatro di Roma Maurizio Scaparro ha firmato la sua regia fin qui più matura, cioè più essenziale e coerente e, al tempo stesso, più malinconica. Scaparro, tornando a distanza di anni sull'affascinante e misterioso copione, ha ancor meglio inteso che questa commedia è grande perché non è tale: non obbedisce cioè ai colti canoni di codesto genere teatrale nella prima metà del Cinquecento, ma s'accampa nel suo tempo in un isolamento aristocratico, quasi perentorio (...) Scaparro ha orchestrato questa rapsodia delle passioni con pudore e tremore: in una Venezia senza tempo, spoglia al tutto di connotazioni figurative, i personaggi sono storicamente riconducibili al loro tempo, ad un Rinascimento che ormai smotta verso un autunno malato e morbido, soltanto grazie ai bellissimi costumi di Lele Luzzati, su una tavolozza di porpora e d'oro, tra bianchi velluti e broccati neri, che hanno qualcosa di fastoso e funerario. Ma poi il regista ha fatto muovere e agire gli interpreti in un clima rarefatto e sospeso, ha fatto dire loro con i gesti e con gli sguardi più di quanto dicano con le parole: ha tramato insomma la partitura "prima" del testo così acre e tesa, tutta pervasa da una vitalità che non accenna mai ad attenuarsi, con una partitura "seconda" che, di continuo, la contraddice e la smentisce: ed è la strategia di occhiate in tralice, di sospiri soffocati, di amarezze improvvise sul volto, di sgomento apparizioni sugli stipiti di quelle levigate pareti a suggerire allo spettatore, se non lo avesse compreso, che sul cavallo d'Amore Morte cavalca».

PAOLO EMILIO POESIO,
La Nazione, 15 dicembre 1984

«Maurizio Scaparro va sempre più alla ricerca di un teatro che si neghi all'effetto scenografico: il suo è un teatro alla Appia, spoglio, nutrito della parola e del gesto, alimentato appena appena dal linguaggio delle luci. La Venezia della *Venexiana* è suggerita di continuo senza essere rappresentata: gli interni sono pareti nude, asciutte e poco importa se Giulio resta abbagliato da un lusso che non vediamo, il teatro è anche invito a far lavorare la fantasia».

«La Venexiana» di Anonimo del '500. Scene di Roberto Francia. Costumi di Emanuele Luzzati. Musiche di Giancarlo Chiaramello. Interpreti: Valeria Moriconi, Edda Valente, Francesca Paganini, Isa Gallinelli, Andrea Matteuzzi, Gianfranco Jannuzzo, Giancarlo Prati.

Varietà, frammenti di testi italiani del '900

Un'antologia della memoria felice da Pasquariello fino alla Wandissima



ENZO SICILIANO, *Corriere della Sera*,
4 ottobre 1985

«I neri del fondale, oppure tutto il palcoscenico percorso in lunghezza, fino alla grande porta scorrevole di ferro della falegnameria, e in alto i ponti appena inazzurati dalle lampade di sicurezza; i proiettori che isolano i ballerini o il seguipersona che imbianca i visi con una impalpabile cipria lunare da Pierrot; l'altra sera, all'Argentina, inaugurandosi la stagione del Teatro di Roma, Maurizio Scaparro ci ha mostrato con delicatissima trepidazione cosa fosse il *Varietà*. Ce l'ha mostrato sul filo di un'ampia antologia della memoria, risalendo indietro fino al repertorio di Pasquariello, a certi deliziosi testi di Di Giacomo, di Trilussa, giù fino a Nino Taranto, Macario, fino alle scenette di Galdieri a mezza strada tra la parodia letteraria e la più scatenata atellana, e poi ancora Totò, Fregoli, Maldacea, la Magnani e la suprema Wandissima. (...) Scaparro sostituisce alla nostalgia una forma di allegrezza malinconica: quel che è stato può essere riassaporato, ma soltanto perché sappiamo di non poter più gustare la sostanza ingenua e trascinate per quel che era. Spezziamone allora l'immagine complessa, frantumiamone i dettagli, fingiamo che il grembo nero del palcoscenico, un'orchestrina ben disciplinata nella buca, un pianoforte, le percussioni, caso mai un violino, una tromba o un sassofono, un contrabbasso, il pizzico di una chitarra, niente di più, fingiamo che quel grembo nero sia un alambicco: là dentro appariranno alcune sagome come per magia; quella magia suggerirà il senso di un addio. La Wandissima scenderà di nuovo la scala fra i boys con la bocca spalancata nel sorriso, le note saranno quelle di *Ti parlerò d'amor*, ma il sorriso è muto, nessuna parola fiorirà su quelle livide labbra rosse, mentre le braccia si allungheranno verso la platea come tentacoli affogati nei merletti e l'enorme crinolina bianca, imprevedibilmente, si rovescerà dal basso in alto, trasformandosi in una monogolfiera, e la *soubrette*, portata in aria, sparirà fra i soffitti neri del proscenio. A quel punto, addio lustrini, addio tarlatane, addio trucchi e puntini neri, addio giacchette a righe dei comici e addio travestiti e fantasisti: tutto va in ombra e il sipario si è chiuso su un colpo leggero di batteria simile al bang di un timpano da tragedia».

VARIETÀ

Frammenti di storia del teatro di varietà messi in prova sul palcoscenico del Teatro Argentina
Prima rappresentazione: Roma, Teatro Argentina, 2 ottobre 1985

«...Accenni, esempi, frammenti di una vasta, immensa storia che un solo spettacolo non potrà mai presentare compiutamente; segnalati comunque a chi li conosce, a chi li scopre, a chi cerca le nostre radici, a chi vuole conoscere e capire a fondo il nostro impasto teatrale e drammaturgico, che passa per i palcoscenici del teatro di varietà. Nel nostro caso privilegiando quella parte che nasceva o si sviluppava a Roma, in quel vitalissimo giacimento culturale che per il varietà era ed è Napoli, passando così senza confini da Maldacea a Di Giacomo, a Petrolini, a Viviani; e, negli anni della prima rivista dominata dal nome di Michele Galdieri, segnalando la predominanza di testi che facevano esplicito riferimento, nell'ispirazione come nella parodia, al teatro di "prosa", deformandolo con affetto o per necessità salutare di irrisione. Deformazione era, o mi appare come tale, anche desiderio di cambiamento, mettere in discussione con l'ironia, con lo scherzo, con la sorpresa, con il distacco, talvolta con la satira, lo stesso fare teatro. Per rivitalizzarsi, come quando il varietà, posto di fronte al prepotente arrivo del cinema, andava modificandosi istintivamente o per sopravvivenza in avanspettacolo, e le sue forze sparse ma vivacissime cercavano altre possibilità per esprimersi, in palcoscenico e altrove; non estinguendosi ma conservando intatte (e talvolta positivamente modificate) quelle vivacità, quelle tecniche che il varietà, spesso inconsapevole avanguardia, ha saputo dare al teatro italiano».

(ottobre 1985) M.S.

«Varietà». Testi scelti da Oreste Del Buono e Mario Verdone. Scene di Roberto Francia. Costumi a cura di Giulia Mafai. Musiche scelte da Fiorenzo Carpi e Bruno Nicolai. Interpreti: Massimo Ranieri, Marisa Merlini, Toni Ucci, Arturo Brachetti, Livia Romano, Isa Gallinelli, Francesco De Rosa.

Il fu Mattia Pascal, di Pirandello e Kezich

Roma, città-zattera per un naufrago che si sente un forestiero nella vita

IL FU MATTIA PASCAL

di Tullio Kezich, da Luigi Pirandello

Prima rappresentazione: Catania, Teatro Verga, 3 aprile 1986

Roma, Teatro Argentina, 23 maggio 1986

Ripreso nella stagione 1986-87 e 1987-88

«Quella pensione di Roma, dove il *Fu Mattia Pascal* arriva, mi è apparsa come una zattera, nella quale la gente capita, si nasconde, sopravvive; oppure vive, accettando la propria crisi. Una zattera di naufraghi della vita, tanto più disperata perché galleggia nel cuore di una grande città come Roma. Lì dentro un frammento di umanità convive con il mito, l'antimito e l'essenza della città. E c'è un uomo che sembra somigliare a Pirandello o a tanti che come lui si sono trovati a interrogarsi su una possibile diversa identità. Un uomo che viene da lontano, da dove è fuggito perché sa che l'arte dello scrivere, e non solo quella, è in crisi, e cerca nel viaggio e nella città "adatta ad accogliere un forestiero della vita" un'utopica doppia esistenza che gli consente di vivere, amare, scrivere magari e, perché no, fare teatro. Utopica e faticata questa esistenza perché messa in crisi o rimessa in discussione dalle novità, come il cinema del primo Novecento, o come l'immagine televisiva d'oggi, che arriva senza distanza né tempo. C'è un'ansia del futuro, in questo romanzo di Pirandello e nel testo di Tullio Kezich, una tensione che porta ad individuare la crisi, e, nel momento più buio, a superarla, anche in virtù di una costante beffarda autoironia del Mattia Pascal-Pirandello, ridicola e tragica insieme, che porterà più tardi lo scrittore siciliano a farne la base ideale del suo celebre saggio sull'umorismo.

Non avrei potuto affrontare questo impegno che vuole essere un atto di riflessione sulla modernità e la vitalità di Pirandello, con un protagonista diverso da Pino Micol, che ha interpretato con me altre utopie teatrali che mi sono care, da Cirano a Don Chisciotte, e che ora le ricerca attraverso le identità sovrapposte di Mattia Pascal e di Luigi Pirandello».

(aprile 1986) M.S.

ODOARDO BERTANI, *Avvenire*,
24 maggio 1986

«... spettacolo fuso e vibrante del Teatro di Roma, spettacolo dovuto a Maurizio Scaparro che, credo, dia in questo caso piena misura di sé in un cimento registico su una materia complessa, adottando per essa uno stile fluido e modulato in modo da coglierne le molte pieghe e suggestioni e il fascino elusivo dei sentimenti e il senso della inettitudine (la linea Svevo-Pirandello) e dello scacco. Si tratta però di una riduzione profondamente rivista, in quanto si ha una concentrazione dell'interesse sull'avventura interiore di Mattia, dipanata come il filo di un'esperienza non comunicabile, di una pudica esistenza (...). Intensamente immaginativo è il romanzo e tale fantasiosità — che la regia sottolinea in direzione onirica — si è trasferita nella elaborazione di Kezich. Un particolare rilievo ha la seduta spiritica, ultimo tentativo per il protagonista di comunicare e di sentirsi vivo, credibile. È lui il vero fantasma; ma non ha nome e, volendo, il nome è



la cosa. I casi bizzarri di questa farsa nata dalla cattiveria di un prossimo, di questa grande e sinistra risata che è il romanzo si riscontrano in un'efficace scelta episodica

guidata a rendere la doppia dialetticità del personaggio (verso se stesso e verso la società) e sono resi emblematici grazie anche al partito scenico limpidamente astratto di Roberto Francia il quale, con la scelta del neutro come colore di uno spazio fatto reale soltanto alla presenza degli uomini, dà corposità all'idea registica di trattare il viaggio di Mattia come un atto della mente, un rapporto del personaggio a se stesso, una evocazione sullo schermo della memoria, non meno che un'affranta ricerca di verità e di calore umano. Maurizio Scaparro coglie attraverso segni essenziali e scavati l'ironia che il copione suggerisce per quanto attiene il comportamento delle figure centripete e quella di Mattia, in costui l'angosciato scollamento dalla realtà e il suo guardarla quasi vizioso. Dà uno straordinario nerbo a tutte le figure in campo, concentrando o sulla tipicità paesana o sulla eccentricità romana senza alcuna scoria naturalistica, bensì disponendole in una sintassi d'atteggiamenti e di pronunce acutamente simboliche».

J. PH. MESTRE, *Le Progres*,
8 gennaio 1988

«Deux identités qui échappent au même personnage, cela fait beaucoup pour "feu" Mattia Pascal, regrettable mais apparemment peu regretté héros d'un roman de Pirandello dont Tullio Kezich a signé l'adaptation pour la scène. Une adaptation scrupuleuse, bien équilibrée entre les exigences scéniques et la logique descriptive du récit. Scrupuleuse, c'est aussi la mise en scène de Maurizio Scaparro, un des plus fameux directeurs de théâtre italiens, avec son équipe du Teatro di Roma. Mais d'abord une élégance racée, d'une précision qui n'hésite pas à jouer des citations filmiques ou dramatiques, qui tombe impeccablement (jusqu'au drapé du rideau I) sur la carrure pirandellienne. Tout en laissant aux comédiens la plus grande aisance pour s'exprimer. Ils ne s'en privent pas, démontrant à l'image du formidable Pino Micol, plus mastrolannien que nature, que l'italien est la langue du théâtre. D'ailleurs, délaissant les écouteurs obligeamment fournis de la voix charmante de la traductrice, le spectateur aura tôt fait de se convaincre qu'elle est aussi une langue universelle».

«Il fu Mattia Pascal» di Tullio Kezich, da Luigi Pirandello. Scene di Roberto Francia. Costumi di Giulia Mafai. Musiche di Paolo Gatti. Interpreti: Pino Micol, Marisa Mantovani, Ezio Marano, Elisabetta Carta, Fernando Pannullo, Rino Cassano, Daniele Dublino.

Pulcinella, di Santanelli e Rossellini

L'avventura di una maschera che cerca la propria verità in giro per il mondo



PULCINELLA

di Manlio Santanelli

Elaborazione drammaturgica del testo inedito di Roberto Rossellini

Prima rappresentazione: Roma, Teatro Argentina, 15 febbraio 1987

«... Era una tentazione quella di poter ricordare Roberto Rossellini, un grande uomo di cultura romano, italiano, europeo, al quale dobbiamo tutti molto. Leggendo il testo, che ha intuizioni profonde e immagini di grande suggestione (dal quale Manlio Santanelli è partito per la sua autonoma scrittura), mi sono reso conto che, prim'ancora di cadere in tentazione con il cinema, potevo cogliere l'occasione di costruire un fatto teatrale. Del resto Rossellini aveva voluto compiere un atto d'amore per il teatro, per l'attore, per la maschera, scrivendo questo testo su Pulcinella e su Michelangelo Fracanzani (e un po' su se stesso). (...) Quando Roberto Rossellini fa dire a Fracanzani "devo andarmene via, via da questa Babilonia infame", sente la necessità di ribadire ragioni che nei vari anni, nelle varie epoche, nelle varie storie d'Italia, hanno stimolato il viaggio. La fuga verso un luogo sognato "altro", che poi, spesso, torna ad essere quello da cui si parte. Così è stato per Michelangelo Fracanzani, quando lascia Napoli per passare per Roma ed arrivare poi a Parigi, così è stato per tanti comici della Commedia dell'Arte che hanno fra l'altro contribuito a fare grande l'Europa. E singolarmente, da un testo per il cinema, mi è nata la voglia di tentare un'operazione di teatro puro, senza contaminazioni di altri linguaggi per parlare di teatro, quindi delle nostre illusioni e delle nostre speranze».

(febbraio 1987) M.S.

RENZO TIAN, *Il Messaggero*,
16 febbraio 1987

«Ci sono molti modi di leggere questo trasparente *Pulcinella*. C'è la storia di un giovane attore napoletano che, ancora fresco delle lezioni di un grande e umile maestro, abbandona la sua città visitata dalla peste e dalle altre sventure per cercare fortuna a Parigi. C'è l'immagine del viaggio come simbolo e destino della condizione di attore. C'è, salendo sulla scalinata delle metafore, la parabola sul rapporto fra l'Arte e il potere che le concede sostegno. E c'è, tornando al punto di partenza (l'idea di Rossellini) la corrispondenza tra un indeterminato ieri e un determinato oggi, la storia di Fracanzani (o Rossellini) e la nostra storia presente. (...) E la scrittura registica di Scaparro sembra proporre a sua volta un'idea del teatro "antiteatrale", vale a dire la ricerca di un teatro che allontana da sé la tentazione della spettacolarità altisonante e della recitazione rotonda. (...) La regia di Scaparro è proprio l'inseguimento di una teatralità diversa e aumentata di segno dove la visione sta nel nitore degli spazi disegnati e delle luci scandite piuttosto che nell'affastellamento di immagini e l'ascolto si affida su una parola tesa verso la chiarezza. Questo *Pulcinella* è una sintesi quasi integrale del lavoro di Scaparro... Massimo Ranieri ci dà un Pulcinella anch'esso inedito, emblematicamente

PULCINELLA seconda edizione

di Manlio Santanelli

Elaborazione dal testo inedito di Roberto Rossellini

Ripreso nella stagione 1990-91

Rappresentato negli Stati Uniti (New York, Los Angeles, Houston) e a Toronto (ottobre-novembre 1987)

«Questa nuova edizione del nostro *Pulcinella* nasce dopo la felice esperienza che ci ha portato tre anni fa da Roma in giro per l'Italia e negli Stati Uniti. Si è arricchito, credo, proprio delle emozioni che spesso, da Napoli a Broadway, le reazioni del pubblico e della critica ci hanno dato. Per uno spettacolo che vuole essere anche una metafora sulla condizione dell'attore, dell'intellettuale, dello scienziato, dell'uomo spinto dal bisogno e dall'ansia di conoscere verso luoghi diversi, queste reazioni diventano anche occasione di riflessione sulla possibile e sperata utilità del nostro lavoro teatrale.

E in più, nei tre anni che ci separano dalla prima edizione, ci siamo trovati a riflettere sul crescente degrado, civile e culturale, che nei nostri giorni segna con rapidità allarmante una città come Roma, che nello spettacolo è la prima tappa del viaggio di Pulcinella da Napoli per Parigi. Degrado che ha spinto Santanelli a integrare in questa parte il testo con alcuni interventi drammaturgici che mi sono parsi di grande sensibilità».

(dicembre 1990, per la ripresa dello spettacolo). M.S.

sgombro dai lazzi della tradizione ma pieno degli umori sia vitali che malinconici di cui la maschera diventata una "prima pelle" è portatrice...».

PAUL-LOUIS MIGNON,
Avant-Scène, 1990

«*Pulcinella*? Un spectacle manifeste! Le manifeste d'un art qui, rejetant tout ce qui l'encombre, l'obscurcit, l'asphixie même, retourne à son état natif, à ces sources, à la fois par le fond et par la forme. Le fond, c'est le tissu social du petit peuple napolitain, sortant du moyen-âge avec sa misère, ses difficultés, ses joies, ses rêves; la forme est un

modeste appareil scénique, le masque qui fixe un type d'humanité, et le jeu stylisé auquel le masque oblige, et qui repose autant sur l'expression corporelle que sur l'expression vocale, sur le langage du corps autant que sur la parole, l'un et l'autre fondé sur l'improvisation, c'est-à-dire sur la vie, sur le vif. Théâtre de jeu, qui en a la laïté, la cuauté parfois, l'insolence à l'égard des pouvoirs et toujours nourri par les vérités de la condition humaine. Voilà à quoi je rêvais en suivant le spectacle du *Pulcinella* de Maurizio Scaparro et en observant la prestation de Massimo Ranieri. Quel air frais fait-il passer dans le théâtre d'aujourd'hui! Le décor est celui de la lumière, d'éclairages subtils et chauds: il est encore dans la fantaisie simple

des costumes, et il appartient aux comédiens seuls, avec leur texte, de faire le reste, de nous amuser, de nous toucher. Vérités premières de théâtre, premières oui, mais que l'art, tout d'intelligence, de goût moderne, rigoureux, de Scaparro, a le talent de retrouver, derrière tant de fatras de notre temps».

RICHARD F. SHEPARD,
The New York Times, 12 ottobre 1987

«The theatrical part of the Italy on Stage festival started to pour out on the stage of the Mark Hellinger, and the first tasting was pleasant to the palate. The Punchlike characterization in this production actually steam from an idea for a film never realized by Roberto Rossellini. It was adapted for the stage by Manlio Santanelli and by the show's director, Maurizio Scaparro. (...) The comedy is wild, but underlying it is a strain of soul-searching for values, and resistance to the corruption of vanity. The simple settings are wonderfully striking, thanks to imaginative lighting and a tasteful employment of colors. The company itself is joyfull versatile, an ensemble that substitutes agility and posture for stage props and that can with a mere thrust of a limb achieve an eloquence that words might not provide. Massimo Ranieri, as the leader of the troupe, sets an evocative mood, relieving the presentation of mere re-enactment of things as they were and making it altogether contemporary to audience».

«*Pulcinella*» di Manlio Santanelli. Scene di Roberto Francia. Costumi di Emanuele Luzzati. Musiche popolari del Seicento elaborate da Mauro Di Domenico. Interpreti: Massimo Ranieri, Andrea Matteuzzi, Anna Walter, Lino Mattered, Luigi Maria Burruano, Gianni Cannavacciuolo, Vittorio De Bisogno, Isa Gallinelli, Gigi Savoia.



Vita di Galileo, di Bertolt Brecht

La via crucis dello scienziato costretto a nascondere la verità sotto il mantello

ERNST SCHUMACHER, *Berliner Zeitung*, Berlino, 1988

«Das Brecht — Jahr 1988 wurde mit dem Gastspiel des Stadttheaters Helsinki ein —, mit dem Gastspiel des Teatro di Roma ausgeläutet. Beide Theater, präsentierten sich mit ein und demselben Stück: *Leben des Galilei*. Der Stil der finnischen Aufführung war anschaulich durch die finnische Volkstheatertradition geprägt; die römische Auf-

führung in der regie von Maurizio Scaparro analog durch "Italianità"... Die «Italianità» springt zunächst bei den Kostümen, die Alberto Verso entworfen hat, ins Auge: Sie sind den historischen Vorbildern näher, als es im allgemeinen der Fall ist... Die "Italianità" kennzeichnet aber naturgemäß vor allem die Spielweise der Darsteller: Hier wird nicht nur "gestisch" gespielt, sondern auch gestikuliert; hier treten die Schauspieler nicht neben die Rollen, wie der Kanon es

will, sondern gehen in ihnen voll und ganz auf.... Zum zweiten wird die Zentralidee des Regisseurs wirksam, Geist und Macht, Wissen und Glauben, Gedankenfreiheit und ideologische Zwänge in eine kräftige Spannung zu bringen. Sie hat ihre Verkörperung im Worsinn in Galilei, seinen Schülern, seiner Tochter, von Frau Sarti auf der einen, in den Theologen, Kardinälen, dem Papst auf der anderen Seite».

PAOLO LUCCHESINI, *La Nazione*, Firenze, 29 maggio 1988

VITA DI GALILEO

di Bertolt Brecht

Prima rappresentazione: Firenze, Teatro della Pergola, 27 maggio 1988

Roma, Teatro Argentina, 3 giugno 1988

Ripreso nella stagione 1988-89 e 1989-90

Tournée all'estero: Berlino (1988), Madrid, Barcellona, Mosca, Leningrado (1989-90)

«(...) Ai nostri occhi, appaiono oggi esemplari i percorsi paralleli dello scienziato Galileo Galilei e del poeta Bertolt Brecht, con tracce e connotazioni comuni, fondamentali ricerche nella "comunicazione" e, anche, sofferenze e ambiguità.

Nuova scienza, nuova etica, ricorda il Galileo di Brecht, aprendo in tal modo la strada alla spietata autocritica e alla speranza di un diverso futuro che entrambi hanno contribuito a costruire.

Il trattato sulle nuove scienze, scritto nelle notti luminose, di nascosto per non essere scoperto, passa da Galileo all'allievo Andrea ormai adulto: "Nascondi la verità sotto il mantello". E in questo passaggio quasi furtivo della "verità" da una mano all'altra c'è anche il passaggio dall'effimero della nostra esistenza all'eternità della Scienza e dell'Arte; e c'è la *via crucis* di quanti hanno conosciuto durante i secoli la necessità e la fatica del viaggio per continuare a conoscere e comunicare. "Perché lasci l'Italia", chiede ad Andrea la guardia alla frontiera. "Perché sono uno scienziato", e la guardia conclude tranquillo: "Allora, sotto la voce: motivo dell'espatrio, scrivo: scienziato". Non deve aver pensato e agito diversamente il poeta Brecht partendo per il suo lungo esilio dalla Germania. (...) Il Potere, infine, con cui si scontra o si incontra il Galileo di Brecht. Parola complessa e multiforme, interna anche all'arte, o alla scienza, sinonimo anche di mezzi per arrivare a un fine, o di intelligenze come quella, oggi oggetto di nuove attenzioni, che certo fu anche quella del Cardinale Barberini... All'interno del grande territorio del potere, il pericolo vero, alle soglie dei grandi cambiamenti dell'umanità, è l'immobilismo, e la stupidità.

Il potere che usa il cannocchiale di Galileo per vedere solo le donne di Venezia spogliarsi sulle altane, e non pensa a volgere la nuova invenzione verso il cielo, è vicino più di quanto non sembri, alla ottusità di certa classe politica con la quale talvolta ci incontriamo, che, colpita dalla emergente civiltà dell'immagine, si lascia abbacinare dal contenitore, dimenticando il contenuto, e dovendo scegliere fra il *vedere* e il *farsi vedere*, sceglie oggi di *farsi vedere*, con il risultato che, ovviamente vede sempre di meno, e sempre di meno capisce, e conosce. Contro questa possibile cecità, questa possibile ignoranza, occorre difendersi, e forse anche per questo il cammino parallelo del poeta Brecht e dello scienziato Galileo segnala nel mio spettacolo il possibile incontro fra Arte e Scienza, che è, oggi, un cammino della speranza, perché la Scienza vuole vedere, e l'Arte anche.

(dall'intervento su *Arte, Scienza, Potere*. Roma, novembre 1988) M.S.

«Scaparro ci consegna un Galileo lucido, laico, che, pur di esercitare il proprio diritto alla ricerca e di lasciare una traccia di sé, non esita a piegarsi formalmente alla protervia del potere (l'abiura delle sue teorie) e a trasmettere surrettiziamente il suo sapere all'eternità (il libro dei *Discorsi* scritto di nascosto e consegnato ad Andrea che espatria). Non è più lo scienziato che sente su di sé la responsabilità di scoperte sensazionali e terribili (l'atomica) e della connivenza con i potenti come nell'edizione americana di Losey e Laughton, né il traditore delle istanze dei diseredati, un eroe mancato per puro calcolo, come nella edizione del Berliner. È l'uomo, pozzo di contraddizioni, padrone soprattutto dei suoi dubbi e delle sue angosce che difende strenuamente la libertà di pensiero anche a costo di compromessi meschini, che ama la vita di piaceri, e gli uomini, che crede nella forza delle idee e del lavoro, che sogna un futuro migliore: provocatore ed egoista, edonista e generoso, orgoglioso e opportunistico, un uomo, insomma...».



«Vita di Galileo» di Bertolt Brecht. Musiche di Hans Eisler. Scene di Roberto Francia e Pedro Cano. Costumi di Alberto Verso. Elaborazione musicale di Pasquale Scialò. Interpreti Pino Micol, Gianna Giachetti, Ezio Marano, Andrea Matteuzzi, Fernando Pannullo, Giulio Pizzirani, Beppe Tosco, Sabina Vannucchi.

Una delle ultime sere di Carnovale, di Goldoni

Da Venezia alla misteriosa Moscovia: viaggio fra la nostalgia e il miraggio del nuovo



UNA DELLE ULTIME SERE DI CARNOVALE

di Carlo Goldoni

Prima rappresentazione: Venezia, Teatro Goldoni, 1 febbraio 1989

Roma, Teatro Argentina, 14 febbraio

Ripreso nella stagione 1989-'90

«C'è qualcosa di strano, di nuovo, che mi ha sorpreso e affascinato, lavorando in palcoscenico su questa singolare "commedia" lasciata in eredità da Goldoni a Venezia, prima della sua partenza. Perché, al di là della metafora del viaggio da Venezia per Parigi, viaggio ultimo, definitivo, si attraversano stati d'animo, tensioni creative, travagli esistenziali, che da Goldoni passano a noi con sorprendente immediatezza e vitalità. E il viaggio non si limita così alle sole, pur laceranti motivazioni del disegnatore-scrittore per una vita veneziana che si spegne o che non ti stimola più, o che si immiserisce in piccole dispute. Ma c'è anche, e soprattutto, l'inquietudine e l'emozione avvertita per i *tempi novi*, per un mutamento epocale che non vede Venezia protagonista e che costringe quindi a cercare nuovi spazi per costruire o vivere realtà e utopie di un domani già cominciato. Così il viaggio dell'artista, dello scienziato, dell'uomo benpensante verso il luogo sognato (reale o immaginario che sia), che si ripete nei secoli, si unisce a una lucida determinazione di voler essere testimone attivo e presente dei cambiamenti che si avvertono nell'aria e nelle cose. E alla *nostalgia* per Venezia che già nasce con la decisione di andare via, si unisce e si sovrappone il *miraggio* per il nuovo, le nuove conoscenze, i nuovi "lumi", per Parigi o per una misteriosa Moscovia. E proprio in questa alternanza tra nostalgia per il passato e il miraggio (o tensione) per il futuro ho cercato di far vivere il mio lavoro di palcoscenico per queste "ultime sere di carnovale" e di collegarlo alle tante, piccole e grandi, attese per i cambiamenti dei nostri tempi».

(febbraio 1989) M.S.

que con questa commedia con la quale, nel 1762, Carlo Goldoni dette l'addio alla sua città natale per trasferirsi a Parigi: ed è appunto il presagio della futura nostalgia espressa da un artigiano disegnatore di stoffe nel quale l'autore si immedesima. La mitica e lontana Moscovia cui Anzoleto si dirige è una meta senza ritorno come la Francia che attende l'avvocato Goldoni. (...) Tutto questo Maurizio Scaparro sa raccontarcelo in una prospettiva di aerea affabulazione, nel distacco tenero e ironico della memoria, e pure in un clima di consapevolezza civile: si sente, vogliamo dire, che tra pochi anni la Serenissima scomparirà inghiottita dal trattato di Campoformio, si sente che la partenza di quel singolo emigrante prelude a ben altre confusioni e diaspore. Ma lo spettacolo espresso dal Teatro di Roma e dal suo direttore sembra riferire solo in controluce e con delicatezza infinita la malinconia "politica" dell'ora: malinconia della città che va scomparendo e malinconia di Carlo Goldoni che, prima di scomparire verso una nuova patria, riassume in *Una delle ultime sere di Carnovale* il suo testamento di viandante e di poeta. Serata esaltante, dicevamo: uno di quegli appuntamenti, aggiungiamo, in cui si riconciliano con l'arte scenica anche quelli che con rabbioso amore debbono professionalmente seguirla».

«Una delle ultime sere di Carnovale» di Carlo Goldoni. Scene di Michelangelo Folon. Costumi di Roberto Francia. Musiche di Paolo Terni. Interpreti: Ezio Marano, Renata Zamengo, Giovanni Vettorazzo, Toni Barpi, Donatella Ceccarello, Raffaele Bondini, Wanda Benedetti, Rino Cassano, Alessandra Pradella, Gabriella Poliziano, Leonardo Petrillo, Didi Perego, Andrea Emeri, Roberto Gandini, Riccardo Castagnari.

GHIGO DE CHIARA, *Avanti*,
5 febbraio 1989

«Serata esaltante al Teatro Goldoni con la goldoniana *Una delle ultime sere di Carnovale*, per la regia di Maurizio Scaparro. Poi-

ché Scaparro riesce sempre, per chissà quale miracolo, a trovarsi al momento giusto nel luogo giusto e nel clima giusto, ecco che questo suo spettacolo tutto intessuto di malinconia debutta in una nebbiosa Venezia tutt'altro che carnascialesca, in sintonia dun-

Memorie di Adriano, di Marguerite Yourcenar

L'ultima recita del grande imperatore sul palcoscenico del teatro del mondo

MEMORIE DI ADRIANO

Ritratto di una voce

Frammenti dal romanzo di Marguerite Yourcenar

Prima rappresentazione: Tivoli, Villa Adriana, 31 luglio 1989

Seconda edizione - prima rappresentazione: Roma, Teatro

Argentina 23 ottobre 1990

Ripreso nella stagione 1990-'91

«...Lo spettacolo e il testo, come lo avevamo costruito con Jean Launay, era del resto, ed è, anche una metafora teatrale.

Adriano visto come uomo che nel suo itinerario mediterraneo scopre la necessità e il fascino di costruirsi un suo doppio, una sua maschera, dalle prime lezioni di recitazione a Roma, "il segreto più gelosamente conservato della mia vita..." fino alla costruzione e di quel *Variis multiplex multiformis* che fa dire ad Adriano/Yourcenar: "Poco a poco cresceva in me un nuovo personaggio, un direttore di compagnia, un regista. Conoscevo i nomi dei miei attori; regolavo le loro entrate e uscite, tagliavo le battute inutili; evitavo con cura gli effetti volgari. Imparavo, infine, a non abusare del monologo. La versatilità m'era necessaria, ero multiforme per calcolo, incostante per gioco. Camminavo su un filo come un acrobata. Poco a poco le mie azioni mi formavano".

Tutto questo, su un palcoscenico irripetibile come Villa Adriana, che viene presentato allo spettatore nella sua affascinante e inedita magia notturna, può essere naturalmente esaltato. Ai fantasmi della storia si aggiungono i fantasmi del palcoscenico, al cielo di stelle si unisce il cielo dell'illusione teatrale, e il *ritratto di una voce* ricostruito da Giorgio Albertazzi trova una quasi innaturale forza drammaturgica e anche evocativa, e l'Antinoo di Eric Vu An è certo chiaramente un omaggio teatrale al mito della bellezza e dell'amore. E tutto lo spettacolo finisce per essere dedicato alla parola di Marguerite Yourcenar, alle profonde radici mediterranee che la ispirano e a quel libro di sogni che sa ancora essere il teatro».

(luglio 1989) M.S.

tuale dell'uomo di mettersi continuamente in discussione, di evitare in ogni momento dell'esistenza il rassicurante (ma anche paralizzante) approdo del già dato. Ed ecco allora, che pure questo *Memorie di Adriano* si determina in forma d'itinerario: e penso, in proposito, non tanto al fatto che il pubblico deve spostarsi dalle Grandi Terme del primo tempo al Canopo del secondo, quanto e soprattutto all'intelligente attenzione con cui il regista ha evitato qualsiasi rischio di identificarsi in maniera "realistica" con la materia trattata e, dunque, di precipitare per l'appunto nell'arresto sopra accennato. Di qui la commistione di spagnolo, greco e latino, riscontrabile lungo l'intero arco della recita, di qui la reiterata e strenua sottolineatura dell'elemento "teatrale", di qui, infine, l'irrompere della danza in corrispondenza dei passi in cui la Parola, organizzata in meditazione filosofica sulla vita e sulla morte».



«Memorie di Adriano». Ritratto di una voce. Frammenti dal romanzo di Marguerite Yourcenar scelti e adattati da Jean Launay. Impianto scenico e costumi di Pedro Cano e Roberto Francia. Musiche originali composte e dirette da Gregorio Paniagua. Coreografie del balletto su Antinoo di Eric Vu An. Interpreti: Giorgio Albertazzi, Eric Vu An, Maria Carta, Anita Bartolucci, Gianfranco Barra.

JUAN ARIAS, *El País*, 3 agosto 1989

«Cuando el espectáculo, que empieza con la luz oro de la puesta del sol en lo que fueron las grandes termas de la villa del emperador Adriano, tras haber atravesado el público los murallones del doble pórtico y pasado bajo las antiguas ruinas, culmina bajo la luz de las estrellas sin luna, al borde de la gran piscina del Canopo, el aplauso cerrado de los 400 privilegiados espectadores, en un silencio sagrado, no se sabe si está dirigido al genio del óptico emperador nacido en España, que con inteligencia griega devolvió la paz a Roma y cuya presencia se advierte casi espiritualmente en la que fue su casa, o al de la escritora francesa Yourcenar, cuyo texto, sin glosa, resuena como golpes de cincel entre aquellas ruinas que inspiraron su obra, o al de Scaparro, que ha regalado al teatro un momento inmortal o al gran actor Albertazzi. ...Scaparro ha definido su representación *Memorias de Adriano, retrato de una voz*. La crítica ha aplaudido su idea de haber usado sólo extractos literales de la obra de Yourcenar, la cual ya se había negado a escribir su

obra en forma teatral y dialogada por miedo, explicó, que "se perdiera la voz de Adriano". Y de hecho el acierto de Scaparro ha sido el de respetar la estructura de monólogo meditativo... Este hombre solo, con toda carga de un ser que afronta pasiones y desalientos, ansias de poder y amor por la libertad, terror de la muerte y locura física por la belleza, feliz y nunca satisfecho al mismo tiempo, orgulloso y aplastado por la duda, es lo que cada espectador siente palpar en la representación de Scaparro.... La gran protagonista es la palabra, como había pretendido Scaparro. Una palabra pronunciada a veces en español por el joven actor catalán Jordi Gordall, o en el canto de la sarda Maria Carta».

ENRICO FIORE, *Il Mattino*, 2 agosto 1989

«(...) su quale tema — se non, giusto, quello del viaggio — risultano fondati gli spettacoli recenti di Scaparro, da *Pulcinella* a *Una delle ultime sere di Carnovale*, passando per *Vita di Galileo*? Parlo, si intende, del "viaggio" come metafora del bisogno morale e intellet-

GLI ANNI ROMANI DI SCAPARRO

CONSUNTIVO DI UNA GESTIONE (1983-1990)

GLI SPETTACOLI

- 1983/84 *Caligola*, di Albert Camus, regia di Maurizio Scaparro.
1984/85 *Due commedie in commedia* di G.B. Andreini, regia di Luca Ronconi. *La Venexiana* di anonimo del '500, regia di Maurizio Scaparro. *L'onesto Jago* di Corrado Augias, regia di Marco Sciacaluga (coprod. Teatro di Genova). *Caligola* (ripresa).
1985/86 *Varietà autori italiani del '900*, regia di Maurizio Scaparro. *Il fu Mattia Pascal* di Tullio Kezich da Luigi Pirandello, regia di Maurizio Scaparro. *Cabaret autori italiani del '900*, regia di Ruggero Miti. *Pericle principe di Tiro* di William Shakespeare, regia di Gino Zampieri. *La Venexiana* (ripresa).
1986/87 *Pulcinella* di Manlio Santanelli, regia di Maurizio Scaparro. *Qui comincia la sventura del signor Bonaventura* di Sergio Tofano, regia di Gino Zampieri. *La bella selvaggia* di Carlo Goldoni, regia di Sandro Sequi. *Casina* di Plauto, regia di Pino Micòl. *Il fu Mattia Pascal* (ripresa).
1987/88 *Pianola meccanica* da Anton Cechov, regia di Nikita Michalkov. *Vita di Galileo* di Bertolt Brecht, regia di Maurizio Scaparro. *Casina* (ripresa). *Il fu Mattia Pascal* (ripresa).
1988/89 *Una delle ultime sere di Carnevale* di Carlo Goldoni, regia di Maurizio Scaparro. *Vita di Galileo* (ripresa). *Qui comincia la sventura* (ripresa). *Vita di Galileo* (ripresa). *Memorie di Adriano* da Marguerite Yourcenar, regia di Maurizio Scaparro.
1989/90 *Vita di Galileo* (ripresa). *Una delle ultime sere di Carnevale* (ripresa). *Qui comincia la sventura* (ripresa). *La mandragola* di Niccolò Machiavelli, regia di Roberto Guicciardini. *Memorie di Adriano* (ripresa).

Gli spettatori: 1.039.716 (paganti, esclusi gli spettacoli non prodotti dal Teatro di Roma).

Gli incassi: lire 10.212.356.504 (esclusi gli spettacoli non prodotti dal Teatro di Roma).

LE ATTIVITÀ CULTURALI

- 1983/84 *La Pasqua del Teatro* (Premio della Critica). *Laboratorio teatrale* per giovani con difficoltà di comunicazione.
1984/85 *La Commedia dell'Arte secondo Dario Fo*, stage aperto al pubblico con Dario Fo. *Laboratorio teatrale sulla Commedia dell'Arte* per giovani con difficoltà di comunicazione. *Il linguaggio del futuro* incontro internazionale in collaborazione con l'Università di Los Angeles, Ucla.
1985/86 *Camus e il Mediterraneo* (Angers) incontro di studi in collaborazione con il Theatre de l'Europe. *Il linguaggio del futuro* (Los Angeles) incontro internazionale.
1986/87 *Laboratorio teatrale su Roma con Pina Bausch* in occasione dell'allestimento di *Viktor. Tre notti per Roma* (Trastevere).
1988/89 *Arte, Scienza, Potere* incontro internazionale in occasione delle rappresentazioni romane di *Vita di Galileo* (relazioni di apertura di Carlo Rubbia, Antonio Ruberti, Ariane Mnouchkine, Maurizio Scaparro). *I protagonisti del Galileo nel mondo*, Firenze, mostra documentaria in collaborazione con il Teatro Regionale Toscano.
1989/90 *Il Teatro di Roma*, Madrid, mostra documentaria allestita dal Festival de Otono, in occasione delle rappresentazioni di *Vita di Galileo*. *Marguerite Yourcenar e le memorie di Adriano*, Parigi, incontro di studi in collaborazione con l'editore Gallimard.

LE PRESENZE INTERNAZIONALI

- 1983/84 Salvador Tavora con *Pascua Flamenca*.
1984/85 Peter Stein con *Oresteia*.
1985/86 Pina Bausch con *Viktor*.
1986/87 Peter Brook con *Carmen*.
1987/88 Jerome Savary con *Cabaret*.
1988/89 Ingmar Bergman con *Lunga giornata verso la notte*. Anatolj Vassiliev con *Cerceau*.
1989/90 J. M. Flotats con *Il misantropo*. Ndongeni Ngema con *Sarafina!*. Georgij Tostonogov con *Zio Vania*.

LE TOURNEES INTERNAZIONALI

- 1984/85 *La Venexiana*, Los Angeles. *Caligola*, Angers.
1986/87 *Pulcinella*, New York, Los Angeles, Toronto, Houston.
1987/88 *Pianola meccanica*, Parigi. *Il fu Mattia Pascal*, Lyon.
1988/89 *Vita di Galileo*, Berlino. *Qui comincia la sventura*, Berlino.
1989/90 *Vita di Galileo*, Madrid, Barcellona, Mosca, Leningrado.

FOYER

FABRIZIO CALEFFI

«**A**ngeli meritevoli, assassini stanchi: / gloria all'ora che non è ancora giorno / all'ora a chi la coglie / e non distoglie lo sguardo / mentre intradormono i perbenisti / (già un tempo leninisti-opportunisti). / Le ore del mattino hanno l'odio in bocca».

Il foyer è vuoto: manca ancora tanto allo spettacolo, o è finito da molto tempo? Mulinelli, negli angoli, sollevano turbini d'incertezza. Dove andiamo stasera? A teatro? No, al cinema...

«Don Giovanni Perroquet / vecchio parroco di San Moisè / guardò l'ora furtivo / e tosto nascose il suo Cartier».

Venezia, festival del cinema: come sapete, appuntamento fisso annuale del vostro cronista mondano. I film? Non lasciano tante tracce nella memoria. Tranne uno: s'intitola *Le tentazioni di Venere* - parla «sottopelle» di teatro, teatro d'opera. Un'opera commovente. Lo rivedo a Milano, con Kyara, che a dicembre debutta con la sua prima regia lirica, *Bastian und Bastianne* di Mozart. Feste al festival? Nessuna. Tra presunta severità e cupezza, così si fa la festa al cinema...

«Ah furtivo bell'amor giulivo appena fiorito / nel caldo ventre vellutato / di un cinema del centro piuttosto affollato. / Cinguetta tristallegro il film proiettato / sospira ma piano il pubblico un po' annoiato / e io son già tutto innamorato».

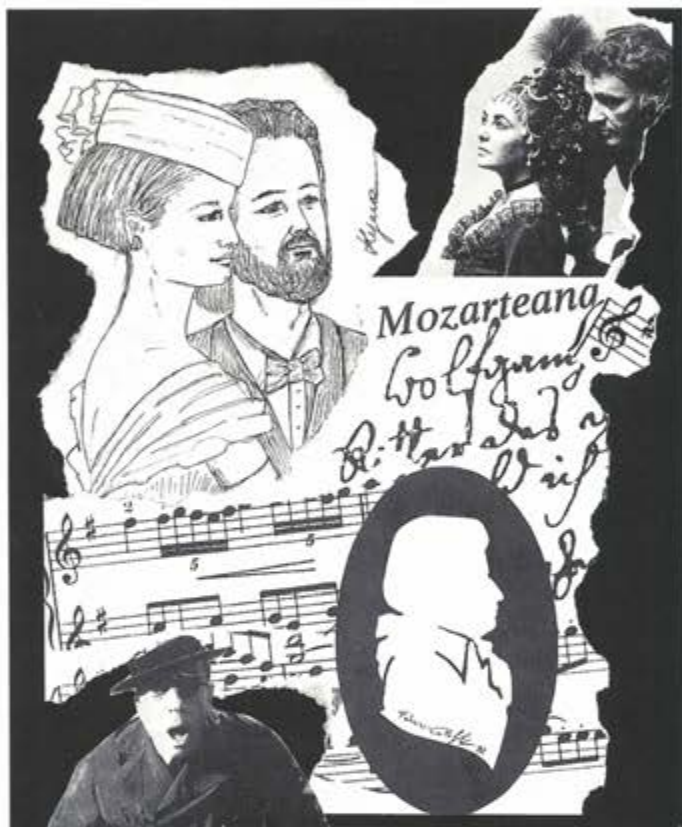
Ancora cinema. Di ascendenza teatrale. Turturro interpreta il ruolo di un commediografo realista alla Odets che viene arruolato a Hollywood e trova l'incubo degli ultimi fuochi (che la magia del grande schermo fosse già finita ai tempi in cui Faulkner filmava e Fitzgerald beveva e scriveva e malediceva?) in *Barton Fink* che ha vinto la palma a Cannes — se Venezia piange, la Croisette ha poco da ridere. La pellicola dei Cohen Brothers non m'intimorisce e annoia Kyara: è *artish*, come si dice negli States — artefatto & artificioso. Morale della favola? Meglio raccontar la verità (o la verosimiglianza) a Broadway che fole in California.

«Le parolibere trepidanti tremano cucciolle / e tra le lucciole del vecchio teleschermo / s'intravede Toscanini che dirige Brahms / e ora / - che ora è? - / e ora ricordo Riccardo / Riccardo cuor di formica / schiacciato dalle responsabilità. / Ah, cuor combriccola!».

Una combriccola di autori, in ordine sparso, a vedere *Barton Fink*: schermo, teleschermo, schermo. Siamo una *band* ingaggiata per inventare e sceneggiare una *sit com* (come dire: commedia popolare in televisione — una volta il teatro televisivo era un'altra cosa, un po' alla Odets, magari, e adesso sarebbe il caso di trovare una terza via tra la situazione ridanciana e il *maxiclip artish*) e vorremmo identificarci in Fink. Ma non ci va. Fabio, uno di noi, rilancia come patrono Boris Vian, *jazzman*, teatrante, scrittore, stroncato in un cinema dove proiettavano un film tratto da un suo romanzo: stroncato dal dolore. Gli regalerò una spilla di Vian, quando usciremo a cena in combriccola. E parleremo di tv. Come sta? Vista dal nostro punto di vista (dietro le quinte catodiche), stenta per carenza e malutilizzo di autori.

«Finisce l'anno vecchio / che pur fu nuovo / e il nuovo è un uovo con che sorpresa?».

A un neodesichiano talvolta accade di prestare il suo sorriso: di un'altra *sit com* sono stato *quest star*. Dunque, un po' di *gossip* di prima mano. Frammenti di una rutilante routine. Al trucco, dove arriviamo di primo mattino, verso le undici, accolti dalla severa benevolenza dei guardaporte di Cinelandia, si apprende che la Golia è ritenuta troppo caramellosa. Che Teo, in arte Teocoli, è piuttosto *hooligan* anche fuoriscena. Che Gene Gnocchi scrive i suoi racconti in macchina, da Fidenza a Codogno e ritorno. A proposito di quest'ultimo, aggiungo che, da quando l'ho conosciuto e provinato per un numero zero di cui ero regista, l'ho trovato un po' tanto televezzì — e l'autentica bizzarria se n'è po' svampita via. Volete sapere altro? Le quotazioni di Silvio «Portaborse» Orlando alla borsa tv sono solide e stabili — e la sua borsa personale si va gonfiando di silviodollari. Ma il prode Orlando continua a calcar le scene. Altro ancora? Visto e sentito Marco Columbro sfog-



giar tattica seduttiva in mensa. Tecnica sobria («Mai andare con una ragazza del cast»), *cast girl* disposta a bere tutto. Anche il caffè del bar degli studi. Adesso però lasciatemi andare, che Kyara mi aspetta. Il trucco? Me lo tengo in faccia: ho abbastanza sangue blu da poter «portare» uno strato azzurro come carnagione.

«Capodanno capodoglio / nell'oceano del tempo universale: / il tempo passa, il tempo qualche volta fa male. / Capodanno caprifoglio: che mi porterà un figlio?».

Una figlia: troppo piccina per notare il blu che m'inciela le gote. Lei le ha rosa boccioli di rosa. Kyara la veste di rosa. Io la prendo in braccio. La portiamo in galleria: c'è una vernice. Vernice fresca: l'anima mia non s'è guardata e s'è tutta inzaccherata, per parafrasare Pasternak. Mi son sporcato un po' gli occhi per i colori «pompiere» di una mostra parecchio mostruosa nel mostrar l'eterno malgusto medio. La mamma compare in un ritratto assai parziale, ma la gente è della figlia che dice «Sei tu l'unica vera opera d'arte qui dentro».

Dove andiamo stasera? A cena da Yar, ristorante russo di corso Italia. E poi?

«La verità? / La verità è una Ragazza Di Schiena: / la verità è una ragazza che non si volterà. / La Verosimiglianza? Una danza di colombe in una stanza».

Il foyer è deserto: quando riaprirà il teatro? Noi, intanto, rincasiamo. Kyara van Ellinkhuizen scrive il suo romanzo, dipinge, progetta il suo film. Io? La mia prossima *pièce* s'intitola... No, questo non va detto, per ora. Buon anno a tutti.

Nell'illustrazione di Kyara van Ellinkhuizen e Fabrizio Caleffi: «The biggers opera».

L'ATTRICE PREMIO DUSE 1991 PER BECKETT E KILTY

ANNA PROCLEMER: IL FUOCO DEL TEATRO, COME ELEONORA

A Sara Bertelà è andata la menzione d'onore per Amoretto di Schnitzler.

FURIO GUNNELLA

Destinato ad una protagonista della scena distintasi per l'incisività delle sue interpretazioni nella precedente stagione di prosa, ma anche al lume dei traguardi conseguiti nell'intero arco della carriera, il Premio Eleonora Duse sesta edizione — promosso dalla Banca Popolare di Vigevano e da quest'anno sotto l'egida della Banca Popolare Commercio e Industria, dopo la recente fusione dei due istituti — è stato attribuito dalla giuria (composta da Odoardo Bertani, Guido Davico Bonino, Gastone Geron, Maria Grazia Gregori, Carlo Maria Pensa, Giovanni Raboni, Ugo Ronfani) ad Anna Proclemer, per l'interpretazione di Winnie in *Giorni felici* di Samuel Beckett e per l'immedesimazione-distanziamento nel personaggio di Beatrice Stella Campbell in *Caro bugiardo* di Kilty, accanto a Giorgio Albertazzi. La consegna del Premio è avvenuta il 28 ottobre al Teatro Manzoni di Milano, e la cerimonia è stata introdotta dal dottor Cazzani.

«Il Duse '91 — dice la motivazione della giuria letta da Gastone Geron in veste di presidente — vuole essere soprattutto il doveroso riconoscimento ad un'attrice che nel suo itinerario d'arte rispecchia forse più di ogni altra le vicende stesse del teatro italiano dell'ultimo mezzo secolo. Non soltanto perché nel marzo prossimo la signora Proclemer festeggerà i cinquant'anni di palcoscenico, avendo debuttato ragazzina il 30 marzo 1942 al romano Teatro dell'Università in *Minnie la candida* di Bontempelli, ma soprattutto perché nessun'altra ha altrettanto contrassegnato con la sua prorompente personalità le vicende della scena italiana fin dai giorni tragici del secondo conflitto mondiale».

Nemmeno i bombardamenti aerei dissuasero la testarda ragazza di Trento — destinata a sposare pochi anni dopo lo scrittore Vitaliano Brancati — a risalire da Roma a Milano con la Compagnia del Teatro delle Arti di Anton Giulio Bragaglia con la quale interpretò, come s'usava allora, una decina di personaggi in una sola stagione, compresa la versione teatrale di *La voce della tempesta*. Senza ripercorrere tutte le tappe di una progressiva affermazione che passò per *La foresta pietrificata* di Sherwood, *Marito e moglie* di Betti, *N.N.* di Leopoldo Trieste, *Il gabbiano* di Cechov con il Piccolo di Milano, basterà sottolineare che la Proclemer conquistò definitivamente critica e pubblico nella *Mirra* di Alfieri con il Piccolo Teatro di



Roma dove s'impose — per dirla con Silvio d'Amico — «come ideale interprete di altissima nobiltà e di soffocato tormento».

Giraudoux, Squarzina, Arthur Miller, ma soprattutto tanto Shakespeare (per tutti l'Ofe-
lia accanto a Gassman-Amleto) precedettero
la *Beatrice Cenci* di Moravia con Renzo
Ricci e Eva Magni, nella cui compagnia re-
citò per la prima volta accanto ad Albertazzi.
Fu così che nella stagione successiva,
1956/57, nacque una delle «ditte» più presti-
giose del secondo dopoguerra, nel cui cartel-
lone figurarono D'Annunzio, Ibsen, Faulk-
ner-Camus, ma anche *Lavinia fra i dannati*
di Terron, *Pietà di novembre* di Brusati, *Gli*
amanti di Brunello Rondi, *La governante* di
Brancati, attestazione di un interesse non
saltuario nei confronti dell'autore italiano.
Passionale Maria Stuarda in lotta con la Eli-
sabetta dell'inoblittabile Lilla Brignone, dan-
nuziana *Gioconda* sulle orme della Duse,
Anna Proclemer ha prestato a cento e cento
personaggi l'inconfondibile musicalità di
una voce calda e sensuale e la capacità di
piegare il ferrigno carattere alla dolcezza del
risvolto più delicato, trascorrendo dalla nati-
va predisposizione al tragico alle non infre-
quenti incursioni nel brillante, dalla strazi-
ante regina nell'*Amleto* con la regia di Zef-
firelli agli amabili *Quattro giochi in una*
stanza di Barillet e Gredy.

La signorina Margherita di Athayde, regia
di Albertazzi; *Le balcon* di Genêt, regia di
Strehler; *Antonio e Cleopatra*, regia di Guic-
ciardini, *La lupa* di Verga, regia di Puggelli,
sono stati i suoi impegni più significativi de-
gli ultimi anni Settanta, mentre a campioni
del decennio scorso possono essere citati *La*
miliardaria di Shaw, *Piccole volpi della*
Hellman, *Lungo viaggio verso la notte* di
O'Neill e il pirandelliano *Come prima, me-
glio di prima*, che ne ha contrassegnato an-
che l'esordio nella regia.

Fra tanto teatro, e poco o niente cinema, An-
na ha trovato modo di confrontarsi anche
con il mezzo televisivo, dal pionieristico
L'idiota con Albertazzi ad *Anna dei miracoli*,
da *La Parigina* allo sceneggiato su *George*
Sand. Ma il suo regno resta il palcoscenico:
e il Duse '91, oltre che una consacrazione,
è stato un auspicio: di un lungo viaggio
verso sempre nuovi traguardi.

Come prevede lo statuto del premio, la Pro-
clemer ha poi consegnato una menzione
d'onore ad un'attrice emergente scelta in
una terna suggerita dalla giuria.

La menzione è andata a Sara Bertelà pro-
tagonista di *Amoretto* di Schnitzler con la re-
gia di Massimo Castri.

Diplomatasi cinque anni orsono alla Scuola
del Teatro di Genova, la giovanissima attrice
spezzina ha esordito nel *Furfantello del-
l'Ovest* di Synge per partecipare poi, con la
regia di Marco Sciaccaluga, a *La buona mo-
glie* di Goldoni, *Pane altrui* di Turgheniev,
Come vi piace di Shakespeare, fino ai recen-
tissimi *Mille franchi di ricompensa* di Victor
Hugo con la regia di Besson. In *Amoretto* la
Bertelà ha conservato delicata fragranza alla
«dolce fanciulla» bruciata per sempre dallo
sfortunato primo amore. Lo straziante grido
finale «e io, cosa sono io?» con cui la di-
strutta Christine accoglie la notizia che
l'adorato Fritz è stato ucciso in duello, a cau-
sa di un'altra donna, è stato assunto dai criti-
ci a simbolo di un autentico temperamento
drammatico. □

A pag. 51, Anna Proclemer in «Giorni felici»
di Beckett. In questa pagina Giorgio Alber-
tazzi e la Proclemer in «Caro Bugiardo» di
Kilty.



Da oggi la mia vita è cambiata...

ANNA PROCLEMER

Il ringraziamento di Anna Proclemer al mecenate e alla giuria del Premio Du-
se non è stato un semplice atto di circostanza. Davanti alla platea gremita del
Teatro Manzoni, l'attrice ha parlato con accenti giusti — temperando la se-
rietà del discorso con accenni elegantemente autoironici — di sé, della passione
per le scene, della sua vita teatrale, dell'eterna giovinezza del teatro. Prima di
concludere il suo vero e proprio mini-recital, molto applaudito, con una pagina di
Matilde Serao su Eleonora Duse (quella pagina in cui la scrittrice ha evocato la
lettura che la Divina, sul suo letto di inferma, le fece della Figlia di Iorio) Anna
Proclemer ha letto alcuni brani di un suo diario tenuto agli inizi della carriera.
Pubblichiamo qui di seguito questi brani: dietro lo schermo di una scrittura non
priva di reminiscenze (viene da pensare alle lettere della Duse, appunto...), emer-
gono la sincerità e l'urgenza di una vocazione teatrale.

16 GIUGNO 1941 - ... Non vedo che ostacoli, difficoltà, barriere sempre più alte
che mi tolgono la luce, che mi soffocano. E se conforta questi giorni ansiosi la
chiarezza suprema di una strada, di una vita che *dovrà essere mia*, a volte pare che
il cuore mi manchi e tutto diventa orribilmente pesante e senza scampo. Ma sono
pochi momenti, per fortuna, momenti che solo la forza divina di una passione ve-
ramente grande mi dà il coraggio di superare. Certo, la luce che cerco è lontana
lontana lontana, terribilmente, celata ai miei occhi dai veli sempre più fitti di mille
impedimenti materiali e morali che già fin d'ora mi rendono il cammino intricato e
pericoloso.

26 NOVEMBRE 1941 - ... Potrei scrivere 3 Ottobre 1941, sarebbe più giusto. È
stato allora, in una giornata afosa. Il peso di tanti anni, di migliaia di giorni soffer-
ti, l'angoscia di un'incertezza senza pace, tutto è caduto, d'un tratto, davanti al ta-
volo di un'attenta giuria. Enrico Fulchignoni, Cesare Vico Lodovici, Orazio Co-
sta. Voglio ricordarli, questi nomi cui, casualmente, devo tanto della mia serenità
nuova. Davanti a quel tavolo, mentre le mie parole si levavano chiare in quella sala
in cui il silenzio diveniva, a mano a mano che procedevo, più alto, compresi l'im-
portanza del momento che stavo vivendo. Lo compresi tanto bene che una com-
mozione dolce mi salì agli occhi, e le parole della povera rassegnata Sonja in quel
capolavoro che è lo *Zio Vania* si ornarono di questo pianto e salirono nel silenzio
tremanti di un dolore raccolto e disperato.

30 MARZO 1942 - La vita: cambiata, totalmente. E con la vita l'anima tutta, i sen-
timenti, i battiti del cuore.

Ho avuto il mio battesimo, il battesimo umano, atteso ferocemente durante questi
anni d'angoscia. Ed è venuto, oggi, dalla commozione silenziosa e tesa di un pub-
blico che ho sentito fremere, da centinaia di mani che si sono levate in un consenso
senza riserve. Oggi, per la prima volta nella vita, ho creato qualcosa. La pena di
anni ha legato oggi in un palpito solo gli spiriti diversi di una diversa moltitudine.
Ho creato con le mie mani, con la mia angoscia e la mia sofferenza, una rete magi-
ca e tesa fino allo spasimo, che si è rotta alla fine e risolta e purificata in quegli ap-
plausi d'entusiasmo.

E anche in me qualcosa si è sciolto. Ho sentito che finalmente quel nodo duro che
mi chiudeva la gola e gli occhi si è dissipato di fronte a quelle mani alzate. Ho
pianto. Ma più che di gioia.

È nata in me una coscienza nuova, un compito arduo e chiaro che mi impegno a
portare e a risolvere con tutte le mie forze, per tutta la vita. È un giuramento. □

STUDIO DI ATTRICE PER UNA INTERPRETAZIONE

LA VERITÀ DI OFELIA IN UN GRANDE SPECCHIO

È quello degli altri personaggi dell'Amleto: fanciulla silenziosa e remissiva, archetipo romantico della disperazione lirica, l'infelice eroina è l'ombra del suo Principe e trae esistenza dal turbinio delle passioni che si consumano a Elsinore - Il suo destino: fare di un viso una maschera.

PATRIZIA ZAPPA MULAS



Avevo paura di Ofelia. Non appena Carlo Cecchi mi ha offerto la parte e prima ancora di cominciare le prove ne ho avuto paura. Il nome di Ofelia suscita un immediato rumore di fondo: la trovavo dappertutto, come un'epidemia. La fortuna letteraria e iconografica di Ofelia travalica la scena teatrale: prima che il personaggio, di Ofelia si presenta l'ossessione e c'è qualcosa di opprimente e scontato nell'attualità di Ofelia. Così, per reagire alla paura ho cercato di capire di che cosa si trattava, che cos'era questo rumore di fondo intorno a un personaggio che nel testo di Shakespeare è quasi muto.

Fino al quarto atto Ofelia è una ragazzina remissiva diretta dalla volontà altrui: poi, di colpo, la pazzia, una delle scene più ermetiche che siano mai state scritte, un pezzo chiuso, apparentemente a sé stante, incomprensibile dalla prima parola all'ultima e cantato. Molti fools cantano in Shakespeare ma Ofelia è l'unico personaggio «tragico» che impazzisce in musica. Inoltre le figure e i simboli contenuti nella scena erano comprensibili al pubblico elisabettiano che sapeva ad esempio tradurre il «finocchio e l'aquilegia» in «lussuria e adulterio» e il personaggio di Gertrude a cui vengono attribuiti in

Maria Stuarda, la madre del re Giacomo I mentre per noi tutti questi riferimenti sono andati perduti: col passare dei secoli i fiori di Ofelia hanno perso il loro significato e ne è rimasto solo il profumo. Come spesso succede i contenuti ideologici, decantando, si trasformano in luoghi comuni e anche Ofelia ha il suo luogo comune: è un personaggio poetico.

PRETESTO ROMANTICO

Questo luogo comune su Ofelia non discende direttamente da Shakespeare: è stato il Romanticismo a fare di Ofelia un *archetipo culturale* e cioè la figura di un proprio assunto ideologico: l'idealizzazione del delirio, il suo carattere sublime. Da allora Ofelia è diventata l'immagine della disperazione lirica, della disperata Poesia romantica, è diventata un pretesto così come Edipo è diventato un «complesso»: a differenza di Edipo però Ofelia non si è dissolta nei suoi significati ma nelle sue rappresentazioni. Ecco perché alla domanda che cosa fosse Ofelia trovavo fin troppe impressioni e tutte fastidiose, ecco perché Ofelia mi pesava e avevo paura di non trova-

re l'ingenuità e la leggerezza indispensabili: ora almeno la mia paura si era precisata, si trattava di cercarla *solo* in Shakespeare, cercando di tapparsi le orecchie a tutto il resto.

Lawrence Olivier racconta di aver cercato il personaggio shakespeariano *dentro di sé* fino all'età di trent'anni, poi di averlo cercato *nel testo* e dopo i cinquant'anni di averlo di nuovo cercato dentro di sé: se è questa l'alternativa che si presenta a un attore per recitare Shakespeare, io avevo paura di cercarla dentro di me e non avevo idea di come cercarla *nelle sue parole*: avevo paura di quanto Ofelia è e di quanto poco dice.

Un personaggio — diceva un giorno Carlo Cecchi in camerino — è come un continente nel quale si fa un viaggio: non ha senso chiedersi che cosa sia, un continente, ma semmai come è fatto, come ci si va, che cosa c'è in quel continente. Uno va in Africa, fa un viaggio: prima legge guide, resoconti, romanzi che sono i suoi punti di partenza. Poi parte e fa la propria esperienza, si trova in Africa. Che cosa è dunque l'Africa? Il suo viaggio. E lo stesso per un attore il personaggio: è il suo viaggio, il grado dell'esperienza raggiunta fino a quel momento e ci sono continenti visitati una volta in cui si continua a viaggiare interiormente tutta la vita.

Diciamo allora che prima di partire per il continente Ofelia sapevo solo di non saper procedere da sola e che era indispensabile tenere d'occhio i miei compagni di viaggio e ho scoperto così che senza di loro e senza Amleto non c'è neanche Ofelia.

CERCARLA IN TUTTI GLI ALTRI

Ho scoperto cioè che Shakespeare mina alla radice la nostra idea che un personaggio sia di «per sé» *qualcuno*: qualcuno che viene direttamente da una realtà particolare e che potrebbe essere in linea di principio un nostro vicino di casa nel suo appartamento, qualcuno che ha il suo carattere, i suoi guai e che parla parlando, come noi, sempre d'altro. Il dramma borghese ci ha abituato a questi innumerevoli vicini di casa di cui spiamo la storia e ci ha abituato al carattere inesenziale del dialogo. Ecco un altro aspetto dell'eredità romantica: l'idea dell'uomo come entità psichica e sociale compiuta in se stessa e risolta nella sua *individualità*. Un attore alle prime armi oggi impara a chiedersi *chi sia* il personaggio, in quale stanza sia chiuso, che cosa nascondano le sue parole finché non incontra Shakespeare e si ritrova nel vuoto: non ci sono stanze strette ma il mondo, le battute non fanno intravedere la verità di un personaggio ma la dicono direttamente e ogni frase ha un peso specifico spaventoso. Shakespeare aveva un'idea dell'uomo e del teatro che per noi è quasi inconcepibile.

Ofelia in particolare non concede a un attore neanche per un attimo l'illusione di essere alla ricerca di qualcuno, perché Ofelia è *nessuno*: presa in sé, isolata per così dire, messi in fila le sue battute, le sue azioni, i suoi «motivi», Ofelia non c'è: è una proprietà, un'esca, un corpo maltrattato, un suono, un cadavere. È sempre nella posizione dell'oggetto. Sappiamo di lei solo che cuce nella sua camera, che prega, che riceve le visite di Amleto. Ofelia ama Amleto, lo difende ma poi consegna al padre le sue lettere d'amore: oltre a ciò è sempre un testimone muto di cui a nessuno interessa l'opinione. L'unico momento in cui Ofelia diventa determinante, la scena della pazzia, ciò accade nella sua completa inconsapevolezza: è un personaggio liquido, senza centro, senza forma propria, un personaggio che non prende posizione nella Storia e non assume consistenza: vive un'esistenza marginale e vegetale, a giudicare dalla quantità di metafore botaniche cui si lega il suo nome: ecco perché rischia facilmente di sparire dallo spettacolo. Ofelia è il nessuno: non voglio dire naturalmente che Ofelia non è niente o che non sia reale ma che se c'è nell'uomo la possibilità di essere anche solo per un momento nessuno e di non saper dire «io», questa possibilità è Ofelia. Ofelia è il nessuno che c'è: è uno di quei personaggi limite incaricati dell'inconcepibile.

Studiosi (e registi) sono concordi: Ofelia è piena di lacune e incongruenze e si affannano (si divertono) a colmarle e giustificare: ma le incongruenze di Ofelia rimangono più affascinanti e inafferrabili di ogni giustificazione. Se cercando Ofelia non si trova un filo conduttore, non vorrà dire che *non bisogna cercarlo*? Che forse Ofelia non ha un sé?

Il peso tematico di Ofelia è tanto sproporzionato alla sua presenza in scena e in battuta perché Ofelia è distribuita in tutti i personaggi principali del testo: oltre che nelle mani degli altri è spesso sulle loro bocche, si parla di lei continuamente, è un personaggio molto riferito. Dovevo allora cercarla soprattutto nelle parole degli altri e fare quello che Ofelia fa in ogni momento: *dovevo ascoltare*. In un certo senso — e non è un gioco di parole — per Ofelia ho dovuto mettermi in folle, sospendermi e concentrarmi su ciò che rimaneva senza di me: gli altri attori, le loro voci, le loro parole, il loro modo

di stare in scena.

Ho così scoperto un'idea straordinaria che attraversa tutto il teatro shakespeariano: l'idea dello specchio. Non è stata una scoperta astratta ma il primo grado della mia esperienza in scena come Ofelia: come dicevo prima senza gli altri personaggi non c'è neanche Ofelia perché Ofelia fa da specchio agli altri in modo estremo. Anche Amleto è uno specchio nel quale gli altri personaggi vedono riflessa la propria natura ogni volta ma Amleto li sfida, li contraddice — riflette cioè il loro conflitto, la loro contraddizione — mentre Ofelia no: Laerte, Polonio, Gertrude e Claudio si specchiano indisturbati in Ofelia, parlando con lei e di lei rivelano se stessi senza mai venire smentiti: ciascuno di loro costruisce una Ofelia a propria immagine e anche noi facciamo lo stesso: registi, attrici, critici di fronte a Ofelia trovano il modo di rifletterci e trovare un'Ofelia a misura propria: questo è possibile solo perché Ofelia non offre nessuna immagine di sé, non pone limiti. Anche Amleto lo fa? Amleto conosce il gioco dello specchio, è un personaggio autoriflesso: che cosa succede allora quando è Amleto a specchiarsi in Ofelia?

La scena del loro incontro nel terzo atto è stranissima e dà luogo alle più diverse interpretazioni, tutte legittime e nessuna esauriente. Intorno a quella scena si scatena una ridda di domande: come fa Amleto ad accorgersi che Ofelia è uno strumento di Polonio? Vede Polonio nascosto a spiare o se la prende con lei per altri motivi? Quali? Perché Ofelia pur amando Amleto si presta ad ingannarlo? E così via. Qualsiasi risposta a queste domande è riduttiva, riduce la scena a un solo livello di senso a scapito di tutti gli altri. È più interessante chiedersi *perché* la scena suscita tante domande, più interessante che trovare una qualsiasi risposta. Così almeno mi sembrava, a naso: tutte quelle domande rivelano una lacuna del testo, una specie di scacco narrativo che la trama subisce in quel punto: c'è qualcosa di anomalo che sospende la scena dal plot vero e proprio il quale procede solo grazie ai suoi due testimoni nascosti in scena, Claudio e Polonio: con le nostre domande noi assumiamo il loro punto di vista, sono loro i primi «interpreti» riduttivi della scena tra Amleto e Ofelia ma se la cavano con due battute perché la interpretano solo alla luce dei loro interessi.

Alla luce di che cosa la interpretiamo noi?

Per una deformazione idealistica noi leggiamo Shakespeare come fosse un romanzo: lo «vediamo» nel silenzio illimitato della nostra immaginazione. Il teatro per noi è un'occasione della coscienza, la messa in scena la traduzione di come abbiamo prima immaginato e sognato il testo. In un certo senso il teatro contemporaneo è la messa in scena di un punto di vista e di un giudizio. Di punti di vista Shakespeare ne offre uno per ogni momento di ogni personaggio e di giudizi, nessuno: Shakespeare ha una libertà che per noi è quasi insopportabile. In un altro senso però ci offre sempre un punto di incontro reale di tutti questi punti di vista e un luogo per questa libertà: il teatro, il gioco in cui sono implicati qui e ora questi attori e questo pubblico, questo testo e questo palcoscenico. Shakespeare ce lo dice apertamente che in teatro siamo tutti in bilico tra l'eternità e l'istante presente, tra un mito e un mestiere che lo evoca: che ad esempio il fantasma di re Amleto torna nell'aldilà passando sotto il palcoscenico.

IL MONOLOGO E LA PREGHIERA

Torniamo allora alla scena tra Amleto e Ofelia: finché l'abbiamo provata isolata dalle altre, l'unica cosa chiara era che si trattava di un massacro che lascia Ofelia distrutta dalla pietà per Amleto e per se stessa. È quello che lei dice alla fine. In quella prima fase dominava ancora la mia attenzione «la messa in scena di Polonio» — la trama — ma non appena iniziavamo a provare il dialogo quel filo svaniva: le battute sono impennate improvvisi, i passaggi dall'una all'altra incongrui. Mi ostinavo a cercare un romanzo nascosto di Ofelia, non lo trovavo e riducevo Ofelia alla passività, a una vittima passiva e confusa: ma quella ero io, non il personaggio.

Solo quando si è cominciato a provare le scene in piccole successioni mi saltò agli occhi un fatto a cui non avevo dato nessuna importanza: prima di quell'incontro Amleto recita il suo monologo più famoso, l'Essere o non essere, e sullo sfondo — da didascalia — Ofelia prega o finge di pregare. Perché Shakespeare tiene in scena Ofelia per tutto il monologo? Poteva benissimo farla aspettare in quinta fino al momento dell'incontro. Che Ofelia fosse «da qualche parte» in scena durante il monologo di Amleto non mi era sembrato rilevante *per Ofelia* ma solo per la trama — Ofelia incombe come una trappola su Amleto — ma stare in scena in quel momento lo è stato moltissimo. Nell'Essere o non essere Amleto svolge questa volta il proprio tema alla luce dell'eternità, lo sviluppa cioè su un piano metafisico. Seguendo alla lettera la didascalia stavo sul fondo a leggere un libro di preghiere e sentivo le parole di Amleto *sullo sfondo* della

mia preghiera: il pensiero ad alta voce di Amleto e l'invocazione muta di Ofelia procedevano simultaneamente e avevano improvvisamente creato un accordo musicale: ho sentito Amleto e Ofelia diventare due strumenti impegnati in un tema comune a due livelli differenti, due motivi concepiti in contrappunto. Uso la metafora della musica perché non saprei come dare altrimenti l'idea di quella scoperta: che Amleto e Ofelia sono complementari come un corpo e la sua ombra e fanno un percorso parallelo.

Grazie al suono di quella preghiera l'incontro subito dopo acquisto di colpo un senso e le lacune della scena smisero di essere un problema: non si trattava più di indovinare quello che loro non si dicono e chiedersi che cosa si vogliono dire ma cercare il loro tema musicale comune, l'essere di cui sono la voce e il silenzio, il pieno e il vuoto: trovare insomma un gioco d'accordo tra due attori, che in teatro è sempre la conquista della libertà, qualcosa di più reale di ogni idea, di ogni pregiudizio. Che cosa si dicono Amleto e Ofelia? Quello che si può dire solo a se stessi: Amleto non regge il silenzio di Ofelia — la sua incoscienza — ciò che ha perduto: le dice il mondo è orribile, ti aspetta l'inferno. L'annichilimento furioso di Amleto è un avviso terribile per Ofelia: affacciandosi nel proprio futuro — la coscienza — vede l'inferno, vede il processo atroce della coscienza che gira a vuoto senza pietà e si oscura, vede la pazzia. Amleto e Ofelia sono l'essere in due età, lo stesso essere in due età diverse. Dove verrà sepolta Ofelia se non tra le ossa di Yorick, il buffone di corte di quando era bambino? Di queste relazioni temporali il testo di Amleto e Ofelia è pieno: la circostanza che oggi Ofelia sia interpretata da un'attrice invece che da un ragazzino le mette in ombra ma è inutile cercare nel loro rapporto gli elementi convenzionali dei due innamorati come invece fa Polonio, perché non ci sono. Quando Amleto viene informato che Ofelia è morta non batte ciglio: l'innocenza per lui è già morta da tempo.

La preghiera di Ofelia è stata così una via d'accesso al personaggio che era lì sotto gli occhi invisibile a me che seguivo le indicazioni del mio tempo. Grazie a quel passaggio «segreto» Ofelia ha cambiato completamente prospettiva: quello che mi mancava di Ofelia era intorno, nel lavoro della compagnia sul testo, nello spettacolo e si faceva trovare piano piano nelle prove successive e nelle repliche: le sorprese e le scoperte non sono mai finite. Il silenzio spropositato di Ofelia ha cessato di essere tale solo quando ho imparato a seguire i segnali sparsi qua e là da Shakespeare sul suo palcoscenico.

UN CLOWN IN UNA TRAGEDIA

Ascoltando l'Amleto di Carlo Cecchi ho ad esempio scoperto che Ofelia nella scena della pazzia è un clown: che come Amleto anche Ofelia è un fool capitato al centro di una tragedia della Storia. Queste parole non sono mai state pronunciate tra di noi: voglio dire che questa strada non è stata stabilita in partenza ma è stata percorsa e che in questo modo posso ricostruirla ora che il viaggio è finito. Seguendo Carlo nel suo Amleto mi sono trovata senza saperlo un clown adolescente, nella scena della pazzia. All'inizio del lavoro Carlo mi aveva detto solo due cose: Ofelia è interpretata da un ragazzino che si traveste da ragazzina schizofrenica. Quella della pazzia è la scena più difficile, il banco di prova di un'attrice: è stata provata a lungo con esercizi e improvvisazioni.

Carlo dice che quando un'improvvisazione riesce non bisogna cercare di ripeterne i risultati ma fare piuttosto una prova di memoria tecnica: quella scena però, fatta tecnicamente a memoria, non sta in piedi, mette a disagio ed era quindi indispensabile una concentrazione spaventosa e un grado di apertura e di abbandono che non avevo mai rischiato prima. Studiando le fonti letterarie, musicali e simboliche della scena codificate ai tempi di Shakespeare accumulavo immagini e punti di appoggio a cui «afferrarmi» nelle improvvisazioni che a loro volta mi familiarizzavano man mano con la forma astratta della scena: è stato questo più o meno il procedimento del lavoro, un esercizio di oscillazione continua.

Se Ofelia è sempre stata uno specchio limpido nella scena della pazzia la sua limpidezza diventa atroce. Che cosa succede quando Ofelia impazzisce? A prima vista nella scena Ofelia parla e non parla nello stesso tempo ai suoi interlocutori: li afferra e li abbandona, li smonta e si smonta in un gesto unico e discontinuo. Su chi si affaccia il suo specchio? Ofelia si rivolge a tutti i personaggi confusi insieme l'uno nell'altro senza distinzione tra i vivi e i morti, i presenti e gli assenti, la realtà e l'immaginazione: ora Ofelia porta in scena una libertà vertiginosa.

Non so quando il lavoro fatto si è amalgamato nell'idea che in quella scena Ofelia si affaccia sul teatro fino alle sue estreme conseguenze. So che quando ho ricevuto da Titina Maselli un turbante di cotone verde chiaro da usare come copricapo della pazzia ho sentito che dovevo farne una maschera per quella scena, una maschera paradossale:

la maschera infatti nasconde il viso mentre qui si trattava di scoprirlo all'estremo: di fare di un viso scoperto una maschera. Ofelia cuce: ho disfatto il turbante e mi sono procurata non ago e filo ma delle spille da balia, che sono strumenti robusti, facili da usare e rimovibili. Ho stretto il velo intorno alla testa e al mento fissandolo con le spille tanto da sentire la costrizione di una maschera, il suo vincolo: sembravo una monaca e tirando il pezzo di stoffa imbottito lungo la nuca da un'orecchio all'altro il velo monacale diventò di colpo una camicia di forza per la testa, fissandolo sul collo per ottenere maggiore stabilità la cuffia di un neonato che dava anche l'impressione di una testa rapata da manicomio. Il resto del velo cadeva lungo le spalle come il velo della principessa incoronata che disegnava da bambina e tutte quelle spille sembravano atroci gioielli o una corona di spine. Il viso deformato dalla stoffa stretta non era più un viso normale ma qualcosa di spalancato ed eccessivo: la maschera era il disegno di uno strano fiore spinoso.

IL SENSO DEL DISORDINE

Ogni passaggio della costruzione aveva condotto da sé a quello successivo, come se le mani sapessero che cosa fare: solo allora ho capito che cosa avevo fatto fino allora nelle prove della pazzia. La scena è scritta per accumulo di immagini che si spezzano una nell'altra alla velocità della luce e creano così un disordine pieno di significato: non era vero che quelle battute non hanno senso, ne hanno troppo, perché sia comprensibile. A forza di esercitarmi nelle peripezie linguistiche di Ofelia avevo imparato, senza accorgermene a passare rapidamente dal senso di una parola al suo suono, dal parlato al canto, da un ritmo a un altro grazie al sostegno ininterrotto di un gioco ugualmente vorticoso e quel gioco acquisito l'avevo ora ripetuto senza le parole di Ofelia ma con le sue immagini: me l'ero trovato sottomano costruendo la maschera.

Cominciava a delinearsi la strada che avevo percorso e dove mi stava portando: non si trattava di cercare il Sentimento della pazzia ma di radicalizzare il gioco della stoffa e delle spille: giocare in modo analogo all'affabulazione di Ofelia. Nell'euforia del momento mi sembrò che Shakespeare in persona me lo dicesse all'orecchio.

La conferma all'intuizione che la scena della pazzia sia una scena di teatro sullo stesso piano di quella degli attori a corte nel terzo atto, l'ho avuta molto più tardi, intorno alla quarantesima replica.

Quella sera durante la rappresentazione dell'Assassinio di Gonzago ho colto improvvisamente un rapporto tra lo spettacolo degli attori e la scena della pazzia: dico un rapporto ma al momento si è trattato solo di una forte impressione in quel senso, qualcosa di analogo, non so, nella loro «efficacia», quando poi l'attore-re cominciò la battuta nella quale Shakespeare sviluppa la figura letteraria del vincolo amoroso che si scioglie nella fossa di uno dei due amanti, mi sono resa conto che Ofelia pazza dice in modo irrecognoscibile la stessa cosa: dall'inizio alla fine della scena Ofelia accosta in modo incongruo l'amore alla fossa, passa continuamente dall'uno all'altra e lo fa soprattutto nelle canzoni: quella figura letteraria viene frantumata e rimontata in modo caotico ma rimane visibile proprio grazie a quell'accostamento insistente. Ma certo! Ofelia assiste al teatro a corte e ci torna pazza a fare la stessa cosa: ecco perché ci va e chiede alla regina dov'è la regina, ecco perché canta, ecco perché distribuisce i fiori, le parti corrispondenti nella realtà a quelle che nel teatro di corte erano in scena. L'analogia premeditata da Amleto tra L'assassinio di Gonzago e la trama di Elsinor (la realtà) gioca in Ofelia un ruolo determinante: è Ofelia che realizza l'analogia!

Molti critici si sono chiesti se Ofelia sia consapevole o no delle accuse che muove e di chi parla in quella scena e risolvono che è prerogativa dei pazzi dire la verità e dei sani di mente rinunciare a capire come fanno a saperla: ma ancora una volta trascurano il teatro che qui è quello di Amleto, la fonte di quella scena e il suo compimento. È nella scena della pazzia che Ofelia porta alle estreme conseguenze la concezione del teatro contenuta nel monologo del secondo atto (Ecuba): quando il teatro funziona colpisce così violentemente da sconvolgere. Ofelia porta alla corte reale, la realtà divenuta in lei delirante, un teatro tanto acuto da divenire inafferrabile che «cattura l'anima del re».

Solo i fools hanno questa prerogativa: ecco perché questa scena così poetica è scritta in prosa e cantata come quella dei becchini altrimenti detti clowns. Avevo temuto la pazzia di Ofelia come una malattia — questo è il punto di vista della corte di Elsinor — mentre Ofelia nella pazzia trova una via d'uscita dalla coscienza, non ne viene distrutta come Amleto (e come noi): nella pazzia, che in Shakespeare è come dire nel teatro. □

Nelle foto a pag. 53, due atteggiamenti di Patrizia Zappa Mulas come Ofelia in «Amleto» di Shakespeare, messo in scena da Carlo Cecchi.

COCTEAU: DOPO I PARENTI TERRIBILI LA DANZA

«IO RINUNCIO AL SIMBOLO IO INCENDIO IL MONDO»

Anche nel balletto il poeta si rivelò un «irregolare» di poliedrica genialità - Dopo un esordio di maniera, la provocazione del cubismo e del jazz con *Parade* - Le scene di Pablo Picasso, i costumi di Coco Chanel e la satira balneare di *Le train bleu*, poi il successo con l'*Oedipus rex* musicato da Igor Stravinsky - L'incongruenza esplosiva di *Les Mariés de la Tour Eiffel* e il lirismo crepuscolare di *Le Jeune Homme et la Mort*.

DOMENICO RIGOTTI

Fa ancora scandalo Cocteau? Cocteau le *magicien*? Siamo ormai abituati a tali trasgressioni che certe sue prese di posizione, a osservarle bene, possono farci forse sorridere. Prendiamo un testo come *I parenti terribili* riapparso sulle nostre ribalte (ma davvero per riaprire «il caso Cocteau»?), portatovi da un regista controcorrente come Giancarlo Cobelli, e da due regine della scena quali Marisa Fabbri e Rossella Falk, che al drammaturgo francese già si era votata avendo interpretato *L'aquila a due teste*. Possiedono ancora, questi testi, quella carica dirompente che ebbero al loro apparire? Forse no. Eppure la letteratura e il teatro conobbero nel nostro secolo pochi eversori uguali a lui. In molti ce lo illustrarono anche due anni fa, quando intervennero le celebrazioni per ricordarne il centenario della nascita. In verità, pochine in casa nostra le manifestazioni. Se non forse qualche mostra e qualche spettacolo di balletto. Ad esempio, all'Olimpico di Vicenza apparve, portatavi dalla Francia con protagonista Michael Dinard, una raffinata versione di *La belle et la bête*. E a Napoli Beppe Menegatti, convocando un *pool* di coreografi, dedicò al poeta francese un singolare omaggio, quasi una vita a passi di danza, dal titolo *Cocteau Opium*. Spettacoli non ingiustificati, perché se Cocteau nella sua copiosa produzione durata mezzo secolo, in versi e in prosa, nel romanzo come nel teatro ma anche nella pittura e nel cinema, ha via via riflesso tutte le mode artistiche e letterarie dei suoi anni, va anche aggiunto che ciò gli accadde anche con la danza. È però questo un aspetto che anche i suoi biografi hanno lasciato piuttosto in ombra. Eppure, fra Cocteau e la danza ci fu uno straordinario connubio. Si può infatti concepire una storia del balletto del Novecento senza fare il suo nome? È persino banale affermare che l'autore di *Orfeo* e del *Bell'in-*



different (ecco un altro titolo riproposto da poco sulle nostre ribalte), ha avuto nel settore un ruolo fondamentale. Il ruolo, a un tempo, del creatore e dell'animatore. Per cominciare, fu proprio Cocteau che fece avvicinare Picasso alla danza, e così gli accadde con i compositori del celebre *Gruppo dei Sei*. Quanto alla creazione di *Parade* per i *Ballets Russes* (e siamo nel 1917), essa costituisce uno dei capitoli fondamentali del balletto del nostro secolo. Tutta così imbevuta di *esprit nouveau*, *Parade* ebbe dav-

vero l'effetto di un lavoro rivoluzionario, destinato ad infrangere molte pareti.

PER NIJINSKI

Ma vediamo più da vicino l'evolversi di questa parabola. È un Cocteau ancora molto giovane, appena ventitreenne, quello che si accosta da innamorato ai già affermatissimi *Ballets Russes*. Ha conosciuto Diaghilev, e il grande *manager-patron* gli ha commissionato il libretto per un lavoro che esaltasse le qualità artistiche del giovane Nijinsky. È la terza stagione parigina della pittoresca *troupe* russa, quella che vede nascere anche *L'après midi d'un faune*. Siamo ancora lontani dagli argomenti «scandalosi» che daranno anch'essi celebrità a Cocteau. Fra il letterario e l'esotico, il giovane scrittore affronta un tema non poco di manica; come di maniera sono i personaggi di *Le Dieu Bleu*, il balletto appunto in questione, la cui musica è demandata al raffinato Reynaldo Hahn, grande amico di Marcel Proust.

Scarno l'intreccio. Il bel Max Frohmm si prepara a prendere gli ordini sacri. Per dissuaderlo, interviene l'ex-fidanzata (sarà la Karsavina ad interpretare il ruolo), la quale però viene condannata a morte dai sacerdoti. È notte di incubi per il giovane Max. Una schiera di mostri lo tormenta, ma questi vengono scacciati dall'apparizione di una dea prima, e poi dallo stesso Krisna-Nijinsky, appunto il Dio Blu del titolo, il quale, dopo aver riconciliato i due amanti ed essersi offerto alle preghiere dei sacerdoti, sale al cielo.

È il maggio del 1912 e il nuovo balletto coreografato da Michail Fokine andrà incontro ad un tiepidissimo successo. Anzi, Serge Lifar nella sua densa biografia di Diaghilev, brutalmente dice che «il balletto non interessò» nessuno, nonostante la pre-

senza di Nijinsky e i suoi gesti angolosi e preziosi, improntati alla scultura indiana, e ai movimenti meravigliosamente stilizzati di M. I. Nelidova».

La risurrezione di un mito antico con un linguaggio contemporaneo non era bastato a risvegliare l'interesse del pubblico: ma di questo Cocteau non fu responsabile che in minima parte.

JEAN E IL CIRCO

Da quella serata di poco o nessun successo, ad un'altra che le cronache ci hanno tramandato essere stata ben più turbolenta, passeranno ben cinque anni. Cocteau ora sa bene quello che vuole. È la sera del 18 maggio 1917 (maggio è un mese che si lega strettamente al balletto nel nostro secolo) quando va in scena al Théâtre du Chatélet il rivoluzionario *Parade*. Rivoluzionario perché? Innanzitutto perché la satira che lo percorreva, avrebbe aperto nuove strade al balletto del Novecento. Poi, perché *Parade* si presentava come un vero e proprio manifesto del cubismo. Non ultimo, la musica jazz per la prima volta accompagnava un balletto.

In se stesso, l'argomento aveva poco con cui colpire. Cocteau aveva ideato non più di una di quelle «parate» nel corso delle quali ogni artista, proprio come al circo, presenta uno di quei «numeri» capaci di richiamare il pubblico più diverso sotto il tendone. Così, dopo che due *manager* — l'uno parigino e l'altro americano — hanno cerimoniosamente mimato inviti alla folla, ecco apparire un prestigiatore vestito da cinese che scaccia i primi due. E poi la volta di una bambina americana vestita da marinaretta, che sfacciatamente si esibisce mimando certo cinema muto d'oltre Atlantico. Con un buffo e sgraziato galoppo arriverà in scena anche un finto cavallo, cui prestano le gambe due ballerini nascosti dal costume. Chiuderà l'esibizione una coppia di acrobati che darà vita ad un doppio arduo salto mortale. Il sipario cadrà su un malinconico finale che vedrà riuniti tutti gli artisti a vanamente rinnovare l'invito al pubblico.

Come scriverà all'indomani della «prima» Louis Schneider, i critici condannarono *Parade* perché considerato «una sfida al buon gusto e al buon senso». Non meno irritato apparve il pubblico, soprattutto offeso dall'apparizione di quel comico cavallo cui prestavano le zampe le gambe e le braccia i ballerini.

PUBBLICO RESTIO

Con questo balletto — che a Cocteau era stato ispirato dal quadro di Georges Seurat intitolato appunto *La Parade* e dipinto nel 1887 — i *Ballets Russes* per la prima volta si spogliavano della loro anima slava. Proponendo questo balletto, Diaghilev si trovava spianata la strada per nuove non meno provocatorie avventure. Passeranno tuttavia quasi sette anni prima che l'autore de *I parenti terribili* torni a dare la sua collaborazione ai *Ballets Russes*, e in questa occasione non si troverà più accanto l'ingegnoso Massine, che ha preso una strada tutta sua, ma Bronislava Nijinskaia, la sorella del grande Vaslav, nuova ninfa Egeria del celebre complesso. Anche il musicista non era più Erik Satie ma Darius Milhaud. Soltanto Picasso partecipava ancora alla nuova



avventura, alla quale, per i costumi, era stata invitata Coco Chanel.

A metà tra balletto e music-hall, il nuovo lavoro straripava di satira. Una satira che questa volta andava a colpire quella fauna aristocratica e snob che durante l'estate affollava gli stabilimenti balneari alla moda, con un certo gusto *art nouveau* che trapelava appunto dai costumi firmati Chanel. Costumi da bagno che, nel 1925, diventarono una vera moda. Appena passato, *Le train bleu* (è appunto il titolo del balletto) ha scaricato sulla ribalta i più curiosi esemplari di umanità. Si chiamano questi personaggi Beau Gosse (lo interpretava il bravissimo Anton Dolin, e in parte era anche la caricatura di se stesso), Perouse, ma anche più banalmente la campionessa di tennis, i *gigolò*, i pulcini, il giocatore di golf.

Il debutto avvenne la sera del 20 giugno del 1924. Il teatro era ancora quello degli Champs-Élysées. E ancora il pubblico non seppe raccogliere la sfida. Non capì cioè che Cocteau, e Milhaud con la sua musica, facevano della satira trasformando il banale in simbolo. In un certo senso, poeticizzando così il quotidiano.

Con i *Ballets Russes*, Cocteau continuerà ancora la sua collaborazione di lì a tre anni, per l'*Oedipus rex* di Stravinsky. In questo caso, però, non si può più parlare di balletto ma di una vera e propria opera-oratorio di cui egli fornirà il testo ispirato alla tragedia

di Sofocle e che, per accentuarne l'arcaicità, come volle Stravinsky, sarà tradotta in latino. Cosa che farà con penna esemplare Jean Daniélou. Per la cronaca, *Oedipus rex* andò in scena in 27 maggio 1927 al parigino Théâtre Sarah Bernhardt. E questa volta il successo non mancò.

Mancò invece il successo a un altro balletto di cui in un certo senso il primo, e forse solo responsabile fu proprio Cocteau. Ma per dire di questo bisogna fare un salto indietro di qualche anno: al 1921. Cioè un anno dopo avere ideato l'azione coreografica forse più insensata, e proprio per questo più divertente, degli anni Venti. Alludiamo a *Le boeuf sur le toit* (ancora su musica di Milhaud), dove Cocteau si prese la licenza di far caracollare in scena (alla *Comédie des Champs-Élysées*) come palombari i clown Fratellini, concitati con enormi mascheroni e costumi dipinti da Raoul Dufy.

Quando già stava per esaurirsi la parabola dei *Ballets Russes*, ecco arrivare a Parigi nell'ottobre del 1920 i *Ballets Suedois* fondati da un mecenate di nome Rolf de Maré e animati da un giovane coreografo di talento, Jean Börlin. Per De Maré e Börlin, i *Ballets Russes* erano stati un esempio eccitante, ma loro si prefiggevano di andare oltre, al di là cioè di un decorativismo eminentemente plastico. Alla loro avventura, anche se per un solo momento, parteciperà lo stesso Paul Claudel, il quale scriverà per Börlin



il libretto di *L'homme et son désir*, peraltro un poco fumoso nel suo esotismo. Sarà invece proprio Cocteau che metterà nelle mani dei due amici svedesi una bomba ben più devastante.

IL GRUPPO DEI SEI

La «bomba» è una *jonglerie* poetico-burlesca che deflagrerà la sera del 18 giugno 1918 al *Théâtre des Champs-Élysées*. Il balletto ha come titolo *Les Mariés de la Tour Eiffel*. Ecco in sintesi il quanto. Sulla famosa Torre parigina — della quale proprio quest'anno si è festeggiato il centenario — un fotografo tenta di immortalare un banchetto nuziale, ma deve combattere con la macchina fotografica dalla quale scappano fuori scomodi personaggi, come un leone che mangia un generale gradasso e una pestifera bambina. L'azione è punteggiata dal dialogo di Cocteau, qua e là ruvido ed ideologico, pur nella sua divertita incongruenza. A farsene carico è direttamente lo stesso Cocteau, da due grossi fonografi collocati sui lati della scena. Quanto alla musica, composta da tutti i componenti del Gruppo dei Sei (Milhaud, Poulenc, Honegger, Auric, Durey e Germaine Tailleferre) e di cui ancora Cocteau fu l'ispiratore, si presentava come l'esempio più crudo di antiaccademismo, di ironia che gioca sulla banalità sonora, di dissacrazione nei confronti delle partiture impegnate. Il tutto, insomma, è un prodotto molto «fisico» che al posto delle «grandi idee» alla Wagner accetta di coinvolgere a nozze con immagini più paradossali. Dopo che anche uno struzzo inseguito da un rubizzo cacciatore avrà caracollato per la scena non si sa bene per quale

motivo, il balletto terminerà nell'apoteosi di un allegro massacro dei concetti e dei pregiudizi borghesi. Beffardo, al proposito, lo stesso Cocteau era andato domandandosi (scrivendolo) se quello era un balletto. E rispondeva: «No. Rivista allora? Nemmeno. Tragedia? Niente affatto. Piuttosto una sorta di matrimonio segreto tra la tragedia antica e il *music-hall*».

E ai petardi lanciati dalla critica, sarà ancora Cocteau che risponderà piuttosto lapidario ed enigmatico: «A causa della loro stessa semplicità, *Les Mariés de la Tour Eiffel* scandalizzano più di un lavoro esotico. Il mistero ispira al pubblico una sorta di timore. Così, io rinuncio al mistero, al simbolo. Incendio tutto». Era una risposta che, ai nostri giorni, forse avrebbe potuto dare anche Carmelo Bene.

Dopo le partite perse (con il pubblico, non con l'arte) di *Le train bleu* e di *Les Mariés*, Cocteau chiuderà per sempre con la satira? Certo è un artista molto diverso quello che, nel 1946, si riaffaccerà alla ribalta sollecitato da un giovane coreografo destinato ad un grande avvenire, Roland Petit.

Sul palcoscenico, questa volta non si trovano più dei piccoli borghesi presi a schiaffi, ma un giovane poeta che trascina la sua inquieta esistenza in una fredda e squallida soffitta. È in attesa di colei che forse sola può ridargli l'ispirazione. E lei arriverà ma per schernirlo, mentre lui la adora, umile e servile. E quando lei se ne sarà uscita dopo averlo respinto, il giovane disperato si impicca. La scena muta; la soffitta ha lasciato il posto ai tetti di Parigi. E su quei tetti riapparirà la donna che non è altri che la Morte, pronta ad applicare la sua maschera al giovane suicida.

È sulla *Passacaglia* di Bach, con le sue note calme e serene ripetute due volte, che si snoda una danza piena di realismo e nel medesimo tempo di poesia. Una danza nella quale si fondono le più ardite acrobazie con un accademismo umanizzato. Il balletto, che ha la sua «prima» il 25 giugno del 1946 al *Théâtre des Champs-Élysées*, è *Le jeune homme et la Morte*, vale a dire uno dei piccoli classici del nostro secolo. Lo interpretano con straordinaria partecipazione e sensibilità, Nathalie Philippart e Jean Babilée. Cocteau vi partecipa anche in veste di creatore delle felicissime scene e dei costumi. Non è la sola volta. Si farà disegnatore, e qualcosa di più, anche per *Phédre* che andrà in scena il 14 giugno 1950. Questa volta alla stessa *Opéra*.

RITORNO AL MITO

I miti greci, vedi quello di Orfeo, sono infatti sempre stati cari a Cocteau. E il sodalizio con Serge Lifar che lo spinge in questa occasione verso il grande personaggio tragico. Come sta scritto sullo stesso libretto, questa «tragedia coreografica» non si discosta di molto dalla versione che di Fedra tre secoli prima ha dato Racine. Quanto a Lifar, sa trovare uno stile espressivo alquanto originale, che si discosta dalla mera pantomima. Da parte sua, Cocteau ha ideato una scena che vede sullo sfondo un teatrino dove, a mo' di *tableaux vivants*, si svolgono gli episodi che non rientrano nell'azione principale. La sua fantasia lo ha portato ad elaborare costumi assai originali, in modo particolare per la protagonista; ma soprattutto destano curiosità le parrucche che portano i quattro personaggi implicati nella vicenda. Ogni parrucca, assai vistosa, è di un colore diverso dall'altra. Fedra, che è una indimenticabile Tamara Tumanova, Ippolito, lo stesso Lifar, Aricia ed Enone, hanno rispettivamente i capelli dipinti di blu, giallo limone, rosa, color malva.

Non meno interessanti saranno i costumi che Cocteau farà indossare ai protagonisti di *La dame à la Licorne*, che segna il suo ultimo approccio al balletto, più di quarant'anni dopo l'incontro con i *Ballets Russes*.

La dame à la Licorne, con la coreografia di Heinz Rosen e sulla musica composta appositamente da Jacques Chailley, va in scena il 9 maggio del 1953 al *Gaertentplatz Theatre* di Monaco di Baviera. Cocteau questa volta si è ispirato direttamente ai famosi arazzi del museo di Cluny a Parigi. I tre simbolici personaggi, cioè la Dama, il Cavaliere e l'Unicorno, che però è qui personaggio al femminile, vengono fatti uscire da un grande capitello gotico e si preparano a dar vita ad una tragica storia d'amore resa dal coreografo Rosen, ma dietro c'è Cocteau a suggerire, con passi sobri e raffinati, richiamanti qua e là certa violenza del teatro giapponese.

Anche *La dame à la Licorne*, o forse questo balletto più di altri, prova che Cocteau ha indicato come la via della poesia non sempre passa attraverso le parole, bensì nei segni, cioè nella danza. La danza dalla quale possono nascere emozioni e sentimenti inattesi. □

A pag. 56, Jean Cocteau a Milly-la-Forêt nel 1951. A pag. 57, uno dei trentuno autoritratti che illustrano «*Le Mystère de Jean l'oiseleur*», 1925. In questa pagina, Cocteau e Jean Marais fotografati da Lee Miller.

LE SFIDE DEL DIRETTORE DEL TEATRO BELLINI

L'AVVENTURA TEATRALE DI TATO RUSSO A NAPOLI

Dopo avere meritato l'attenzione della critica con una originale versione della Tempesta (presentata anche a Milano) e con un coraggioso allestimento del Candelaio di Bruno, l'attore-regista prepara la goldoniana Trilogia della villeggiatura come musical e ambientata a Capri.

ROMUALDO MARRONE

HYSTRIO - Il Candelaio viene rappresentato, nel suo allestimento al Bellini di Napoli in versione napoletana. Quali sono le ragioni di questa operazione linguistica?

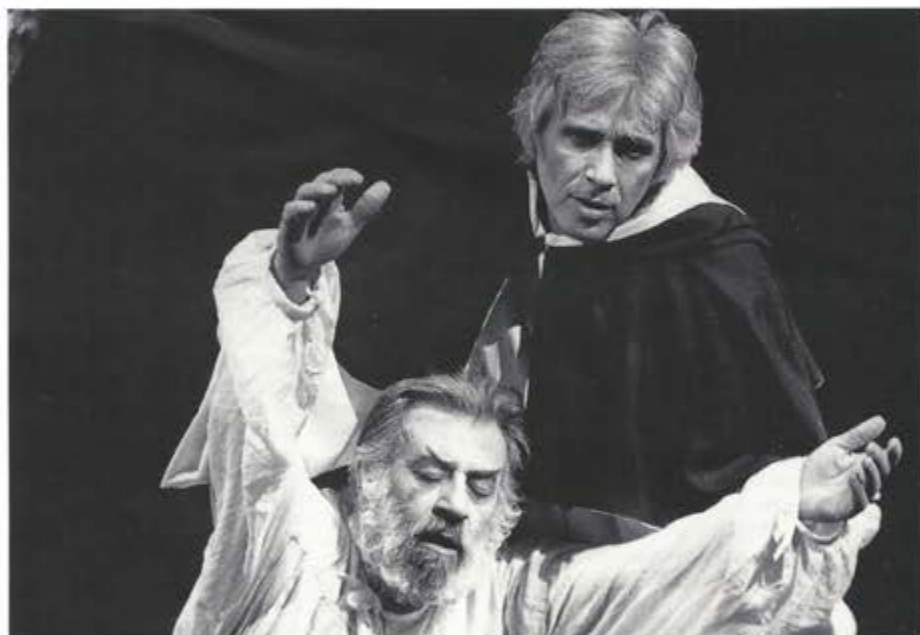
TATO RUSSO - Lo strano miscuglio di toscanesimo e latinismo poteva esser capito solo da un napoletano, perché in effetti esso altro non è che la traduzione di un dialetto napoletano barocco secentesco, di per sé molto complesso e difficile da intendere. Bruno non scelse il dialetto napoletano perché alla fine del '600 con la questione della lingua esso fu abbandonato dal mondo della cultura e solo cinquant'anni più tardi fu ripreso dai letterati ed elevato alla dignità espressiva del narrato. Penso al Basile, al Cortese, a quel dialetto stracarico di aggettivi e di preziosità barocche che contribuirono a mettere insieme una lingua che evidenziò una capacità di descrivere le stesse cose in mille modi diversi.

Per solito, si individuano ed esaltano le connessioni fra l'autore del testo ed un personaggio. Qui nel Candelaio ogni personaggio adombra Bruno, o meglio un aspetto di Giordano Bruno, un luogo del suo pensiero, un momento della storicità del suo personaggio. Per questo motivo sono stato indotto ad eliminare le donne e ad affidare anche i ruoli femminili ai maschi. Vi è anche in Bruno — come si sa — una massiccia e profonda esigenza morale che sul verso o sul risvolto di ciascun personaggio puntualmente si ritrova. Anche qui la connessione fra i personaggi e Bruno ha una sua riprova.

H. - Le visioni di Giordano Bruno sono, nel suo allestimento, materializzate sul fondo del palcoscenico. Anche qui, quali sono le motivazioni del regista?

T.R. - Sono la storia dell'uomo Bruno. La sua vita, i suoi problemi con la comunità religiosa in cui visse. Il suo rapporto con il sesso. L'inquisizione. La morale del fanciullo seminarista Bruno. E in più, la storia del fanciullo Tato Russo come Bruno, in tutti gli aspetti sopra considerati.

H. - Ci sembra auspicabile che uno spettacolo così convincente sia conosciuto am-



piamente dal pubblico italiano. Si pone però un problema: quello della intellegibilità della versione partenopea fuori Napoli. Quali sono le sue considerazioni al riguardo?

T.R. - La conquista del mio Candelaio è il recupero della teatralità. Bruno ne voleva fare un'opera teatrale ma non vi è riuscito, perché travolto dal convulso magma letterario, impossibile da recuperare e disporre in qualche meccanismo teatrale. Ritengo di poter dire senza sfiorare la presunzione che oggi Bruno l'avrebbe scritta così. Altra conquista credo sia il recupero della sua attualità, con i tempi nei quali viviamo. D'altra parte, un testo classico deve il suo prestigio all'attualità, nel senso che le condizioni sulle quali si articola e si configura la trama stimolano per un verso il trasferimento «psicologico» per l'altro sollecitano i meccanismi della coesistenza, che è del tutto razionale, attenta, distante, fatta apposta per il frenare e prevalere sulle prevaricazioni della emotività. Quanto all'intellegibilità

della versione partenopea, devo dire che mi ha sorpreso vedere ragazzi di Torino, di Padova, di Verona, qui in teatro, e sapere dopo averli incontrati che avevano capito. Penso però che se decidessimo di portare fuori Il Candelaio, un ritocco alla lingua sarebbe per qualche verso necessario.

H. - Il Bellini presenta un cartellone coerente e coraggioso per impegno artistico. Come definire la sua gestione del Bellini?

T.R. - La filosofia gestionale consiste nel seguire tutto quello che avviene nella testa di Tato Russo nel momento che vive Tato Russo. Tato Russo si rapporta alla sua giornata, all'anno in cui vive, a quello che succede nella società; e cerca di cogliere della società quanto è possibile e doveroso riportare in chiave critica, perché la società si guardi allo specchio e si comprenda e migliori. Insomma, il Bellini sono io, sorridente il lunedì, ridanciano il sabato, triste e tragico quando non trovo giorno per sorridere o ridere, mistico e moralistico per lo più. Il mio impegno è antico quanto il tea-

tro. Credo fermamente nel motto «Castigato ridendo mores». Insomma, intenti formativi, speculativi, attraverso un mezzo molto raro: il teatro. E poi, la lezione brechtiana. Quella mai dimenticata. E alla fine un intendimento: quello di dimostrare come anche attraverso un teatro ad iniziativa privata si possano perseguire intenzioni che come impegno civile e sociale dovrebbero appartenere all'area del pubblico che ormai, contaminato e roso dagli interessi personali, è diventato più privatistico di ogni altro privato.

H. - La sua Tempesta va a Milano. Come la presenta al pubblico del Nord?

T.R. - L'allestimento è tutto italiano, con sole due parti in napoletano, quelle dei due comici Trinculo e Stefano. Per quanto riguarda il napoletano, penso di renderlo ancor più comprensibile, ma la messa in scena resta quella che è: immutata nell'impegno e nella gravosità. Spero che il pubblico milanese accetti di buon grado questo incontro tra i duchi di Milano e i re di Napoli.

H. - Goldoni è, come sappiamo, non soltanto la venezianità, ma anche un teatro nazionale ed una dimensione europea. E il bicentenario, nel '93, dovrà affermare questa dimensione. Come il Bellini intende partecipare a queste celebrazioni?

T.R. - Il Bellini sta preparando due cose su Goldoni. Una è la *Bottega del caffè* che sarà fatta quest'anno d'intesa con gli allievi dell'Accademia del Bellini. L'altra, che debutterà al Festival di Benevento Città Spettacolo, è la *Trilogia della villeggiatura*, riscritta, elaborata e ambientata a Capri in musical. Da Bruno al musical, perché anche questo della villeggiatura e delle problematiche amorose della villeggiatura, e dei fallimenti delle villeggiature, è un aspetto dell'attualità dei nostri giorni. Goldoni d'altra parte, a mio avviso, è l'autore che più di ogni altro ha lasciato commedie riducibili al presente. Credo che questo rapporto tra Goldoni e il presente debba essere analizzato, pur se per converso questa attualizzazione è stata poco tentata. Molte sono le proposte in chiave troppo iconografica e pochi i tentativi di avvicinamento alla nostra società contemporanea. Credo anzi che da Goldoni si potrebbe, dopo tanto post-beckettismo, dopo le mille parole dette in una stanza, dopo i grandi monologanti, ripartire per riscrivere una commedia di caratteri moderni, più vicina al gusto dell'epoca in cui andremo a vivere.

H. - Perché Tato Russo, che è un fenomeno del teatro italiano, che è l'unico ad essere proprietario di un teatro, uno dei teatri più belli d'Italia, ha tante difficoltà ad inserirsi nella società teatrale italiana?

T.R. - Perché è un buon manager ma non lo è di se stesso; e quando lo è viene attratto dalla regia; e quando fa regia insorge in lui l'attore. E poi, per finire, perché ha un caratteraccio, come Giordano Bruno, fastidito di se stesso come tutto il resto al di là di sé. Perché non si fa gestire in una società dominata da gestori ragionieri (son queste le nuove figure dell'impresariato teatrale) o da politici gestori: questi peggiori dei primi. E poi perché alla fine mi va bene così, per rimanere sempre giovane a difendere sogni e a combattere soprusi. □

Nella foto a pag. 59, e in questa pagina, Tato Russo in due momenti del «Candelaio» di Giordano Bruno.

L'ALLESTIMENTO DI TATO RUSSO AL BELLINI



Il Candelaio dell'eretico Bruno nella Napoli malavitososa del '500

IL CANDELAIO, di Giordano Bruno. Elaborazione in napoletano (avvincente) di Tato Russo, anche regista (invenzione, ritmo, vigore) e interprete (sobria intensità) dei ruoli dell'Autore e del pittore *deus ex machina* Giovanbernardo. Costumi (stilizzazioni fantasiose) di Giusi Giustino. Musiche (originali interventi su temi d'epoca) di Patrizio Marrone. Cast di qualità: Graziano Giusti (Manfurio), Lucio Allocca (il Candelaio), Lino Mattered (Scaramurè), Franco D'Amato (Bartolomeo), Marcello Romolo (Ascanio), Antonio Ferrante (Lucia), Ernesto Mahieux (Concio), Tino Cervi (Consalvo), Rino di Martino (Pollula), Massimo Sorrentino (Vittoria e Carubina).

Felice sorte ha arriso a questo *Candelaio* di Bruno, originariamente in un toscano saporoso, farcito di scherzi eruditi e da Tato Russo volto in un napoletano cinquecentesco altrettanto godibile. Ma non è questo il solo pregio dell'allestimento, ben lungi. Di questo testo della trasgressione, importantissimo (in cui un orecchio esercitato trova anticipi di Artaud, Brecht, Genet), l'allestimento di Russo coglie bene lo spessore, basato com'è su una ristrutturazione tanto accorta quanto fedele dell'originale. Di suo Russo aggiunge la sfera di un prologo che viene a dire con il saio di Giordano Bruno, ed inquietanti *tableaux vivants* sul fondo del palcoscenico, trasformato nella facciata aperta di un palazzo, per esprimere le ossessioni fantastiche dell'Autore *maudit* in tormentato, rabbioso rapporto con il sesso e la fede. Dietro bifore e finestroni vediamo svolgersi un sabba onirico: suore in estasi, monaci flagellanti, meretrici che si esibiscono, coppie in copulazione. Son questi *tableaux*, ma soprattutto il crudo linguaggio e la scena finale di sodomia ad avere determinato l'intervento della commissione di vigilanza, con divieto dello spettacolo ai minori, per oscenità. Eterna *querelle* tra forme e contenuti: noi vogliamo ricordare che il «fastidito» Giordano Bruno (chiamarono così la sua rivolta contro il disordine dell'epoca: un «fastidio») non poteva non dare scandalo se voleva descrivere il mondo come gli appariva, guasto, stupido, cattivo. O dobbiamo, censurandolo quattro secoli dopo, paralizzargli ancora la lingua come fecero, con una morsa di legno, i suoi carnefici, quel 17 febbraio 1600 in cui salì al rogo?

Specchio di questo mondo è un palcoscenico in versione circolare, pista circense di paludose vischiosità, crogiolo di dissolutezze, con al centro una sedia. Qui si svolge l'intrigo, in una notte: unità di tempo che il ritmo della regia bene accentua con un vitalismo malavitoso. E tre sono le vicende emergenti da questo verminaio: gli ardori eterosessuali di Bonifacio il pederasta (*Candelaio*) per Vittoria la zoccola; l'inganno ordito da Cencio l'alchimista all'avido Bartolomeo, che cerca la pietra filosofale, e le disavventure del pedante magister Marfurio, che parla ornato per non dir nulla. Finché tutto precipita nella sarcastica moralità di Bruno, alcuni ribaldi travestiti da sbirri derubando, percuotendo e infliggendo umilianti pene, sodomia compresa, ai vari personaggi. Sono preziosi, ai fini del convincente risultato, gli interventi musicali del Marrone, dotti e vibranti ad un tempo; il calore interpretativo di una compagnia che «gioca il gioco fino in fondo» (in un elenco incompleto dei meriti il Giusti, il Ferrante, il Sorrentino, l'Allocca, il Mattered, il D'Amato, il Romolo, oltre al Russo nei due ruoli); e anche gli attori che animano, con il gesto e il canto, i *tableaux* di fondo.

Ne risulta uno spettacolo vibrante, in una lingua scenica insieme classica e contemporanea, dove in una Napoli en noir la violenza scoppia in convulsione epilettica o in irato sarcasmo: un evento indubbiamente. Ugo Ronfani

PASSATO, PRESENTE E FUTURO DI UN PREMIO

IL VALLECORSI: UN CONNUBIO FRA IL TEATRO E L'OFFICINA

PAOLO LUCCHESINI

Chi era Francesco Vallecorsi? Ce lo dice Mauro Bolognini. «Era un semplice impiegato che, accanto alla passione del suo lavoro, metteva quella del teatro di prosa. La filodrammatica dell'azienda dove lavorava (la Breda), la dirigeva lui. In più recitava, sceglieva i testi da rappresentare, li preparava, s'interessava delle scene. Una passione totale». Morì nel 1947. Due anni dopo gli amici vollero ricordarlo creando un concorso per nuove opere teatrali: l'iniziativa si chiamò Premio Vallecorsi, un nome che ebbe presto una certa risonanza, ma che sembrava indecifrabile: un paese, una sorgente, un poeta locale, chissà? Un'eccezione, comunque, in un contesto nazionale dove i premi erano intitolati a personaggi e luoghi conosciuti: Pirandello, Flaiano, Riccione.

Ora il Vallecorsi, simbolo del connubio straordinario teatro-officina, unico allora (la sua data di nascita risale al 1949), ha raggiunto e sorpassato il traguardo dei quarant'anni, ormai uno dei premi più vecchi e prestigiosi. Le origini, come si suol dire, furono umili, di dimensione locale, una scelta ragionata tipica dell'indole pistoiese, che sa ancora di montagna, un passo dopo l'altro, pur di non fallire. Il primo premio fu a livello provinciale, diecimila lire al vincitore. Ma i vincitori risultarono tre, ex aequo: Gino Dei con *La donna che ride*, Giulio Fiorini con *Rimpiano* e Ugo Mazzoncin con *Le spighe della buona sorte*. Che bei titoli! Le commedie furono tutte rappresentate al Manzoni: altri tempi. Una seconda edizione, poi un anno di pausa e riflessione e il Vallecorsi diventò regionale fino al 1956, quando assunse importanza nazionale. Dal 1957 il premio pistoiese diventò una vetrina autorevole per nuovi drammaturghi. Qualche nome, qualche titolo che ha raggiunto il palcoscenico: *La draghignazza* di Giuliano Parenti (1961) allestito dallo scomparso Piccolo Teatro di Firenze che produsse anche *Su tre colonne in cronaca* di Gian Luigi Gazzetti (1962) e *Sigfrido a Stalingrado* di Luigi Candoni (1963). A seguire *I frigoriferi* di Mario Fratti (1964) prodotto da Manuel Lualdi, *L'andazzo* di Roberto Mazzucco (1965), *Cronaca d'un uomo* del compianto Giuseppe Fava (1966) con Teatro Stabile di Catania, *Il grosso Ernestone* di Giovanni Guaita (1967) col Teatro Stabile di Torino, *Miladeci* di Carlo Maria Pensa (1969) col Piccolo di Milano. Questi furono gli anni più belli: il prestigio del Vallecorsi



era tale che quasi tutti i testi premiati venivano rappresentati e, soprattutto, da teatri pubblici.

La scossa del Sessantotto fece tremare il teatro italiano costringendolo a riconsiderare nuovi ruoli, spazi, linguaggi. Da una parte, i giovani, le cooperative, i gruppi autonomi contestarono l'intero sistema nell'intento di creare una teatralità alternativa, che non si limitasse all'intrattenimento e alla contemplazione del convenzionale, dall'altra, il teatro istituzionale, si ripiegò sui classici, semmai rivisitati, che garantivano la certezza di una continuità, un solido sbarramento all'avvento di nuovi linguaggi che, in buona misura, escludevano il testo scritto. Tutto ciò comportò la mortificazione della drammaturgia militante che, già sacrificata, quasi scomparve dai palcoscenici.

Il Vallecorsi non si rese conto del mutamento radicale continuando a vagliare opere da premiare, ma senza riuscire a imporle al mercato. Nel frattempo si andava stabilendo un vuoto generazionale di autori. In attesa di una nuova drammaturgia strisciante che affiorava già alla fine degli anni Settanta, una fioritura di giovani autori, il Vallecorsi non guardò avanti, non seppe individuare quei freschi giacimenti di talenti, proseguendo con il solito tran tran. Un assegno, un guiderdone e via. Eloquenti quel che è accaduto negli anni Settanta e Ottanta. Nessun vincitore del premio o segnalato ha avuto il bene di essere rappresentato, se si escludono pochi allestimenti di compagnie modeste o d'occasione. Unica eccezione *Ravensbruck* di Renato Sarti, vincitore

nel 1987, pubblicato su *Hystrio*, che ha avuto la fortuna di essere adottato l'anno scorso da Valeria Moriconi, accorta capocomico oltre che giurata del premio. Questo il Vallecorsi di oggi. Quale sarà quello di domani?

Attenzione ai nuovi autori, contatti con compagnie e teatri pubblici, letture, una sorta di promozione in favore dell'istituzione e dei vincitori per ritornare a galla: questi ci sembrano gli obiettivi su cui puntare. Né dimentichiamo che il premio non è nato per caso in una città teatralmente evoluta, con una sala attiva come il Manzoni e un pubblico numeroso e attento. Qualcosa si può fare, anzi si deve. □

ASSEGNATI I PREMI UBU 1991

È ormai una riunione di famiglia. Ogni anno buona parte del mondo teatrale italiano si riunisce nella Sala delle colonne della Villa Comunale di Milano, premiati e non, per l'assegnazione dei Premi Ubu. Giunto alla quattordicesima edizione il premio, indetto dal *Patalogo Quattordici* annuario dello spettacolo edito da Ubulibri, è stato assegnato in base ai risultati di un referendum tra i critici teatrali delle maggiori testate.

Gli ultimi giorni dell'umanità di Karl Kraus, allestito da Luca Ronconi per lo Stabile di Torino, è stato giudicato senza troppe sorprese il miglior spettacolo dell'anno e Massimo De Francovich, sempre per lo stesso lavoro, ha ottenuto l'Ubu '91 come miglior attore, mentre miglior attrice è risultata Elisabetta Pozzi per *I serpenti della pioggia*, prodotto dallo Stabile di Genova.

Meno scontati i premi per la miglior regia, a Giancarlo Cobelli per *Un patriota per me e Dialogo nella palude*, e per la migliore scenografia, a Tobia Ercolino per *Improvvisamente l'estate scorsa*. A Peter Brook per la sua splendida *Tempesta* è toccata la palma per il miglior spettacolo straniero.

Questi i premi speciali, chiamati sul podio da Franco Quadri durante la prima parte della cerimonia: per il lavoro della Compagnia della Fortezza ad Armando Punzo ed Annet Hennehan; per l'originalità espressiva delle costruzioni sceniche ai torinesi Marcido Marcidorj e Famosa Mimosa; per la sperimentazione ai veterani Remondi e Caporossi in relazione ai loro due ultimi spettacoli *Coro e Leggenda*; per la ricerca drammaturgica e visiva al Teatro del Carretto per *Sogno di una notte di mezza estate*.

Nel quadro della manifestazione è stato assegnato a Corrado Levi il Premio Francesca Alinovi, giunto alla sesta edizione.

Nella foto: il drammaturgo Renato Sarti.

RICORDO DELL'ATTORE A CENT'ANNI DALLA NASCITA

BENASSI O I CAPRICCI DELL'ISTINTO TEATRALE

Fu astro nascente nel '21 fra la Duse e Zacconi, restò sempre se stesso ma seppe guardare alle lezioni di Moissi, Ruggeri, Emma Gramatica e dei registi Reinhardt e Visconti - Nel suo stile, che rifuse nei personaggi di Shylock, Veršinin e del Capitano Izquierdo, segnali per le avanguardie.

GIOVANNI CALENDOLI

Due straordinari attori, di temperamento diametralmente opposto, nel 1921 recitarono insieme, interpretando *La donna del mare* e *La porta chiusa*: erano Eleonora Duse e Ermete Zacconi. In questo scontro di giganti in declino si trovò coinvolto un astro nascente, il trentenne Memo Benassi, del quale nel 1991 è ricorso il centenario della nascita. (Era nato a Sorbolo in provincia di Parma il 21 giugno 1891; scomparve il 24 febbraio 1957).

Nel dramma ibseniano Benassi, che aveva il ruolo di attor giovane, fu lo Straniero, mentre nel dramma di Marco Praga impersonò il Figlio. È da supporre che, prendendo parte a questi spettacoli varie volte replicati, egli si sia preoccupato di osservare minutamente l'arte e la tecnica dei suoi grandi compagni, l'uno, Ermete Zacconi, teso ad attuare una mimesi di assoluto verismo con una gamma sorprendentemente ricca di toni e di sfumature vocali e gestuali; l'altra, Eleonora Duse, impegnata sempre ad esprimere un'intensa interiorità emotiva in forme di splendida chiarezza.

Subito dopo questa eccezionale esperienza Benassi fu chiamato ad un'altra prova altrettanto decisiva. Nel 1922 la Duse mise in scena gli *Spettri* ed affidò al giovane attore la parte di Osvaldo, nella quale lo Zacconi aveva precedentemente dato una delle sue creazioni più discusse, facendone il fulcro del dramma. Benassi ebbe così il compito di riportare il proprio personaggio al registro della Duse, che restituiva alla Signora Alving una posizione di preminenza drammatica, conferendole tutta la forza di un'angoscia mascherata, ma al limite dello spasimo.

L'ESTRO E IL RIGORE

Nella *Donna del mare* e nella *Porta chiusa* Benassi si era trovato in una posizione subordinata fra la Duse e lo Zacconi. Negli *Spettri* fu costretto, come antagonista, a confrontarsi direttamente ed unicamente con la Duse, conservando delle suggestioni, che lo Zacconi poteva avere suscitato in lui, soltanto gli elementi compatibili con l'arte radicalmente diversa dell'attrice e con la prospettiva nella quale lei inquadrava l'opera. Questi elementi debbono probabilmente individuarsi in quella ricchezza di toni e di sfumature, che Benassi fece propria non al fine di una mimesi, ma per esprimere la fragilità psicologica, la complessità e la volubilità del personaggio. L'ardita conciliazione o mediazione o composizione degli opposti modi di arrivare alla definizione scenica del personaggio, che erano stati dei due grandi attori, fu possibile a Benassi, per-



ché egli la operò introducendovi un fattore risolutivo, che è rimasto poi sempre fondamentalmente caratteristico della sua personalità e del suo lavoro sul testo. Questo fattore consisteva nella capacità di continue accensioni fantastiche — talvolta addirittura capricciose — che lo sollecitavano a ricorrere nella stessa scena, nella stessa battuta e persino nella stessa parola a modi di recitazione anche distanti, anche contraddittori, anche stridenti, legandoli però sempre con una funzione espressiva nel disegno di un'interpretazione coerente e unitaria. V'è un percorso lineare per arrivare dall'inizio alla fine di una battuta; ma vi può anche essere un percorso funambolico, fatto di variazioni, di sorprese, di acrobazie foniche, di pause, di accelerazioni e fu appunto il percorso quasi sempre prescelto da Benassi, quando il testo glielo consentiva. Perciò un critico acuto come Carlo Terron lo ha detto un attore barocco. Il barocco è esuberante e dinamico nella sua esuberanza.

Ma, se alla recitazione di Benassi si volesse trovare un più preciso riscontro nelle arti visive a lui contemporanee, lo si dovrebbe cercare in quelle opere compositte, in quei *collages*, dove convivono armonicamente materiali eterogenei, come pezzi di giornale, fotografie, frammenti di stoffa, macchie di colore, arrivando a costituire un'immagine densa di un preciso significato e fortemente espressiva di un mondo che è insieme

reale e metafisico.

Sotto tale aspetto Benassi, quando poté essere pienamente se stesso e non rimase impigliato, come non raramente purtroppo gli accadde, nelle panie del consumismo teatrale, fu artista modernissimo. Segnato dal positivismo dello Zacconi e dallo spiritualismo della Duse, non rinnegò né l'uno né l'altro; ma li impiegò ambedue come elementi di una medesima sintassi, per far parlare l'anima dei personaggi.

Le intonazioni assurde, gli sbalzi di registro, le aritmie nel dire e nell'agire, le successioni paradossali di tonalità diverse, le discrasie fra gesto e parola, che Benassi sperimentò ampiamente per superare il modello di recitazione naturalistica, sono state in seguito saccheggiate e formalizzate in schemi dalle avanguardie teatrali; ma sono una sua personale invenzione particolarmente evidente in alcune interpretazioni.

BELVA DA TEATRO

A questi risultati Benassi arrivò non attraverso uno studio analitico, una teorizzazione di tipo intellettualistico; ma guidato esclusivamente dal suo prepotente istinto, dalla sua irrefrenabile fantasia, dalla sua inquieta sensibilità agli umori del tempo. Non era un attore colto, né presumeva di esserlo; ma era, come si dice nel gergo, un «animale da teatro», anzi una belva. Era candido e feroce, disarmato e aggressivo, geniale ed ottuso, dispensatore di amicizie dolcissime e di odi implacabili; ma traboccante di istinto e di fantasia. Sono rimasti leggendari i suoi repentini cambiamenti di interpretazione di una battuta o addirittura di un'intera scena nel corso di una recita qualsiasi per un'improvvisa pulsione interna che così gli comandava di fare, a dispetto dei suoi compagni e del regista. Forse, fin dalla nascita, aveva al posto del cuore un suo copione segreto di uomo attore e lo recitava a qualsiasi costo, senza saltare mai una battuta, anche quando era sul palco alle prese con un altro copione, che rimaneva sempre il suo secondo copione.

Ad un attore siffatto non tutti i personaggi potevano andare giusti. Gli si adattavano i personaggi aggrovigliati, cangianti, imprevedibili, con una vena di bontà ed una vena di cattiveria mescolate, e di questi ha saputo dare interpretazioni eccelse. Personaggi come il Tersite dello *shakespeareano Troilo e Cressida*, rappresentato nel Giardino di Boboli a Firenze con la regia di Luchino Visconti. Quella battuta della seconda scena del quinto atto — «Lussuria, lussuria; sempre guerra e lussuria; non c'è nient'altro che rimanga di moda... Che un diavolo bollente se li prenda!» — quella battuta diveniva da sé sola una tra-

gedia di scetticismo e di cinismo.

Ad un attore siffatto non si adattavano neppure tutti i registi. L'istinto e la fantasia di Benassi erano immutabili e ingovernabili. Tetragono, egli attendeva semplicemente che il regista, lasciandolo qual era, lo pungolasse, lo eccitasse, lo torturasse, fino a coinvolgerlo inconsapevolmente nel proprio disegno dello spettacolo. Alcuni, come Max Reinhardt e Luchino Visconti, vi riuscirono in maniera mirabile.

Altri personaggi profondamente consanguinei a Benassi furono Shylock del *Mercante di Venezia* (con la regia di Reinhardt nel 1934), Versinin delle *Tre sorelle* (con la regia di Visconti nel 1953) e — meno conosciuto, ma forse anche più emozionante — il capitano Izquierdo in *Monserat* del francese Emmanuel Roblès (con la regia di Sandro Bolchi nel 1950).

UN ATTORE NUOVO

Questo capitano Izquierdo, che in una imprecisata repubblica sudafricana ha militato per lunghi anni in un'armata insurrezionale finalmente arrivata al potere, comanda una piccola guarnigione periferica. Un suo soldato è assassinato, evidentemente da seguaci del regime caduto. Per conoscere i nomi dei colpevoli, il capitano fa fermare un gruppo di popolani che si trovano per caso a passare in quel momento nella piazza del paese. Domanda a ciascuno di essi chi siano gli attentatori e fa immediatamente fucilare l'inquisito che afferma di non saperne niente. Le fucilazioni si susseguono l'una dopo l'altra; ma i nomi dei colpevoli non vengono fuori. Mentre la carneficina è in pieno svolgimento e non accenna a concludersi, un tenentino, passato fortunatamente all'ultima ora nelle fila dell'insurrezione, protesta contro il suo superiore, chiedendogli con veemenza come faccia ad essere così duro di cuore da sopprimere senza batter ciglio tante persone sicuramente innocenti. Izquierdo allora, come parlando da un altro mondo, gli risponde impassibilmente con un lungo monologo e rievoca una delle tante avventure capitategli durante la guerriglia combattuta in clandestinità. Una volta, fatto prigioniero dall'esercito regolare, non è stato ammazzato subito soltanto perché per lui non si voleva sprecare neppure una pallottola; ma è stato sepolto in posizione orizzontale fino al collo e lasciato così al centro di una desolata pianura: non c'era fretta, bastava che morisse d'inedia o con la testa dilaniata dagli animali rapaci.

Il racconto di quanto Izquierdo aveva patito nelle carni e nello spirito fin quando una pattuglia di commilitoni capitata nel posto non lo aveva liberato dalla tremenda prigionia della terra popolata di vermi voraci, avrebbe senza dubbio attratto irresistibilmente per i suoi macabri particolari Ermete Zacconi. Sedusse anche Benassi, che vi profondeva le sue migliori energie con una stupefacente immedesimazione, ma soprattutto per la voluttà leggermente sadica di scavare nel groviglio interiore di un uomo, che, pur non essendo costituzionalmente malvagio, era ormai privo anche di un estremo residuo di bontà. L'ossessione positivista di Ermete Zacconi si alleava in questo caso con lo spiritualismo di Eleonora Duse nella resa psicologica di un personaggio tragicamente ambiguo eppure umano.

Le influenze che in alcune fasi della sua carriera Benassi può aver subito da Alessandro Moissi, da Ruggero Ruggeri e dalla stessa Emma Gramatica, insieme con la quale ha recitato per vari anni, costituiscono nell'arte dell'attore episodi marginali e passeggeri. Egli ha attinto ai diversi magisteri dei suoi due grandi predecessori, creando nei personaggi a lui congeniali uno stile di interpretazione e di recitazione originale, che preannuncia le avanguardie teatrali in alcune delle loro istanze più fondate.

Nella tradizione dell'attore italiano, che nonostante tutto esiste ed è ancora viva, Memo Benassi rappresenta perciò un momento storicamente significativo, destinato ad essere ricordato.

Nella foto a pag. 62, un'espressione di Memo Benassi.

EXIT

Sipario, Yves. Adieu

«Sono morto tante volte, ma mai così». Questa l'iscrizione che un attore della Roma antica volle sulla sua tomba. Nessuno, per l'ultima uscita di scena, desidera applausi. Nemmeno gli attori. Ma un sorriso è un bell'omaggio. Quando se ne va un uomo simpatico come Yves Montand, si deve sorridere: sorridere tristemente, ma sorridere. Yves ha bevuto la sua vita fino all'ultimo sorso e ha saputo e potuto fare la sua parte fino in fondo. Ha avuto persino il privilegio di pronunciare battute da gran finale: «Non sono mai stato trasportato meglio», ha detto a chi ha inutilmente trasferito in tutta fretta all'ospedale il protagonista di tanti film (bei film perché c'era lui, privilegio dei divi prevalere su copioni, sceneggiature e regie), l'innamorato dell'amore, di Simone Signoret, di Marilyn e di Carole, la ragazza del suo autunno in fiore.

Montand è stato filocomunista: il comunismo è scomparso prima di lui, che è stato brillante al punto da superare quella che aveva vissuto come utopia vitalistica più che come ideologia.

Ha goduto di ogni ora del tempo, com'è scritto nella Bibbia: un tempo per l'amore, un altro per la guerra. E uno per la morte. Sipario, Yves. Fabrizio Caleffi

PER SALUTARE CHIARI

Quando Walter incontrò Beckett

Quando il cinema (che del resto non riuscì mai a farne un protagonista), gli offrì il suo primo ruolo in *Vanità*, nel '47, Walter Chiari — che ci ha lasciati un brutto giorno di dicembre — aveva già fatto le passerelle dei cinevariety di provincia, fino a farsi notare dalla Maresca, alla quale dovette la promozione nella serie A della rivista. Alle soglie degli anni '50 divenne protagonista, facendo coppia con Carlo Campanini (*Gildo, Sogno di un Walter*), seminando brio e simpatia in mezzo alle soubrette del momento, Miriam Glori, Bette Tilly, Lucy d'Albert; e tentando la via più ambiziosa della satira in *Controcorrente* e in *I saltimbanchi*, con testi di Metz e Marchesi di cui si appropriava trasformandoli con la sua arte dell'improvvisazione, che inquietava impresari e censori, non ancora abituati alle trasgressioni di un Benigni, ma che deliziavano il pubblico. Poi, mentre paparazzi e rotocalchi erano in agguato per registrare le sue imprese amorose, vennero i suoi anni migliori nel teatro cosiddetto leggero, con le grandi produzioni della ditta Garinei e Giovannini; e il culmine fu — 1957 — *Buonanotte Bettina*, con Delia Scala.

Poi, dopo la stagione della commedia musicale, le cento vite reali ed immaginarie di un uomo e di un artista portato alla dissipazione; il cinema e la televisione, la radio e i galà, gli amori e i matrimoni impossibili, le fughe e le riapparizioni, le eclissi e le resurrezioni, le cliniche e i campi da sci. Ma il teatro primo amore se lo portava dentro, nella memoria e nei sogni; e quando il cinema e la televisione, come le belle donne, cominciarono a trascurarlo, allora avvenne il miracolo: Walter il dissipatore, Walter l'incostante, Walter l'improvvisatore incontrò i grandi autori e i testi a sua misura; ci mostrò che capiva la differenza fra una barzelletta e una battuta di Beckett; buttò nella spazzatura le cento e mille macchiette che aveva inventato e creò dei veri personaggi.

Ci stupì, ci entusiasmò, ci commosse. Dopo essere passato attraverso il repertorio angloamericano di successo (*La strana coppia* di Simon, ma anche *Luv* di Schisgal) si mette a scalare i grandi ruoli, ed eccolo in coppia — anni '80 — con Rascel, non più però in un repertorio rivistaiolo ma per interpretare, regista Giuseppe di Leva, a Firenze, *Finale di partita* di Beckett: caso di «teatro nel teatro», perché i due litigavano in scena come personaggi, ma anche come attori; ed i risultati erano eccellenti. Eccolo, in una interpretazione tutta cesellature, nel *Critico* di Sheridan allestito da Gregoretto allo Stabile di Torino. Poi, pronto a rimettersi un'altra volta in gioco, e a sfidare la salute malferma, eccolo nel ruolo di un anziano avvocato che frequenta giovani arrabbiati in *Gli amici* di Wesker, con la regia di un quasi esordiente Franco Però; e in gara di estro surreale eccolo accanto a Ruggero Cara in un *thriller* psicologico del francese Marc Perier, *Più tardi, le sei*. E finalmente, col cuore in mano, in palcoscenico Walter ci diceva chi era realmente: un uomo solo, fragile, bisognoso di amicizia. N.F.

MARCO MALTAURO, O LA PASSIONE TEATRALE

GRANDE BANG A ROMA
PER UN PUBBLICO SORDO

PAOLO PUPPA

Questa non è una recensione. Questo è un omaggio, dovuto ad un giovane attore, ma anche autore, regista, illuminotecnico, a Marco Maltauro che per un mese, tra settembre e ottobre, ha messo in scena a Roma il «suo» *Grande Bang*. Dovuto perché? Il fatto è che Maltauro è «anche» studente universitario a Venezia, dove insegna storia del teatro. A lezione, faccio leggere di solito i copioni su cui lavoro agli allievi. Li faccio uscire a turno, li piazzi vicino alla cattedra. Così un po' li sblocco, un po' faccio capir loro che son testi che aspettano — fisicamente — una voce e un corpo nello spazio, anche se sgraziati, anche se acerbi. Non si dimentichi del resto che le nostre aule hanno visto negli anni '50 la gloriosa esperienza del teatro universitario di Ca' Foscari, organismo che oggi sto tentando assieme ad altri di riportare in vita, approfittando di propizie circolari ministeriali.

E cosa c'entra Maltauro? C'entra. Un pomeriggio invernale di un anno fa colla nebbia che inumidiva le calli di Venezia si fa avanti un ragazzo biondo, con un giaccone blu alla marinara e le scarpe da ginnastica. Piccolo, contratto, sale ciondolando sui gradini della cattedra e inizia a leggere. Subito la sala da *rozza* si fa *sacra*, per dirla con Brook. La parte è quella isterica del professor Paolino nel pirandelliano *L'uomo, la bestia e la virtù*. Non l'ho più data ad altri, quella parte, lungo tutto il corso, contravvenendo ai miei principi di didattica. Se l'è tenuta Maltauro. Nella mia vita di studioso e di spettatore, ne ho visti tanti di Paolino, da quello di Cecchi a quello di Trieri, da quello di Squarzina a quello di Gregoret. Fra breve, aiuterò in qualità di *dramaturg* quello di Montesano-Lavia. Ebbene, nessuno mi ha comunicato in modo altrettanto rabbrivente la buffonesca angoscia, l'ansia d'un uomo che sta sprofondando nelle sabbie mobili mentre si sforza nel frattempo di mettersi goffamente in posa. Vengo poi a sapere da Marco con fatica, perché il giovanotto è scontroso e non ama il proprio rapporto colla scena, il suo apprendistato di attore rifugiato all'Accademia romana subito dopo il liceo, lasciando una *buona famiglia* di avvocati e imprenditori vicentini che parrebbe concepita da una sceneggiatura del primo Bellocchio. In Accademia, oltre all'antinaturalismo di Ronconi, frequenta i manierismi bislacchi, le geniali asimmetrie di Trionfo, il suo gusto per la parodia e lo sberleffo. E intanto studia violino, e legge molto. Ogni tanto si infila in qualche spettacolo di buona firma, Marini ad esempio, ma si affretta in cambio a costruirsi un'immagine di matta indipendenza. Il suo difetto è il dilettantismo nei riguardi della carriera e un indubbio disagio a convivere col circuito *normale*. E la lingua in cui si esprime è la *koinè* di chi ha attraversato i classici, al liceo e all'Accademia, un vocabolario che vola alto tra sillogismo e motti di spirito, endecasillabi e figure retoriche, un lessico allenato in recitals e in una precedente invenzione scenica (*Operetta morale*) a misurarsi colla sublime arguzia, arcaismi, colle parabole arcaizzanti di Leopardi. Interpretare testi del passato, o di altri autori, oggi forse non basta più al mio umile e ambizioso studente, che vuol parlare solo per immagini per-



sonali. E allo stesso tempo, quello che gli manca è un pubblico determinato con cui dialogare, una *couche* a cui rapportare le sue distillate fantasterie per toglier loro quel che di gratuito e di *non inevitabile* le accompagna per ora. Non sono certo gli addetti ai lavori, indifferenti o infastiditi dall'apparente arroganza del personaggio, non è il *milieu* romano degli amici snob e accidiosi l'interlocutore fecondo perché la sua ricerca possa procedere. Meglio, molto meglio allora la complicità goliardica di un Cuti. Per intanto, Maltauro si nasconde dietro storie astratte che rifuggono da psicologie, coltiva ricerche a metà strada tra la Bauhaus e il Simposio platonico, attirato com'è dalla dinamica delle luci nello spazio e dalle diatribe filosofiche. Ecco allora il *Grande Bang*.

La sala del Teatro Colosseo è stata terremotata in onore del titolo escatologico. Gli spettatori vengono traghettati da leggiadre Caronti sul palcoscenico, mentre platea e galleria divengono *mansions* per gli interpreti. Il tutto avviene in un clima iniziatico e misterioso reso ancor più suggestivo e minaccioso dalle musiche elettroniche di Diego Dall'Osto. Al buio, si è come inghiottiti da un franar di pianeti, da uno sfregolio di stelle e moti zodiacali, per il perenne divenire dei mondi celesti. Didascalie sonore appropriate perché lo spettacolo dibatte il mistero dell'Universo, e in qualche pausa par di avvertire i passi dell'imperatore Adriano, che dalle pagine della Yourcenar e dal rovinismo del paesaggio fuori è stato magari risucchiato dentro, grazie alla serata medianica. Ma non si è stati allievi di Trionfo invano. La contaminazione degli stili, lo sbalzo vertiginoso di registri tra aulico e grottesco si avvertono nel cuore stesso del testo, prima ancora che nella sua esecuzione.

Il *Grande Bang* infatti inquina felicemente l'aura metafisica dei buchi neri e delle galassie, le domande ultime sulle categorie spazio/tempo, entro un'appestante storiaccia da *fiction* poliziesca scandita su ritmi da *boulevard*. Il protagonista, Blank (i nomi sono stranieri come nelle drammaturgie post bettiane cresciute al contatto col repertorio dell'assurdo), è infatti un mago astrale che dirige un'agenzia matrimoniale, ossessionato dall'idea di mettere ordine nella casualità dell'esistenza.

stenza, mentre sulla sua testa rotolano dischi volanti e scompaiono sistemi solari. In gergo massmediale, potremmo azzardare che Piero Angela stia conducendo una trasmissione aiutato da Marta Flavi, tra intemperanze foniche e luminarie degne di Vanna Marchi. I due livelli del racconto, il piano alto e quello basso, si rimandano nondimeno chiasmi e doppezze allusive, così come il mistero fascinoso e l'intrigo banale si coniugano cinicamente. La fiaba è semplice. L'uomo più ricco e intelligente di un mondo tutto profano, ossia Mister Lewis (e si badi alla pronuncia omofona di Lui, il Dio o l'esperto, che ha abbandonato le coppie al caos) si reca all'agenzia per comprare a suon di milioni di dollari l'anima gemella, la donna perfetta, munito d'un catalogo delle sue qualità, qualità trovate poi nell'oscura e dimessa segretaria dell'agenzia stessa. Costei però è sposata ad un drammaturgo, che appare in alto, in una finestrina, intento a ticchettare insoddisfatto su di una macchina da scrivere. Basterà eliminare lo scrittore (tutte le simbologie sono consentite) con un piccolo bang, un incidente automobilistico, perché l'affare possa realizzarsi e una sfasciata vettura pop testimonia nel finale dello spettacolo l'avvenuto delitto. Appesantito da una parrucca bianca da teatro Nô, infagottato da una palandrana napoleonica, Maltauro recita il suo Sik Sik-Calligari nell'era dei computer digrignando furori ed enfasi ironiche. Al suo fianco, in un'altra pedana, volteggia l'assistente-sacerdotessa, affidata con mossa dadaista all'ex spogliarellista Rosa Fumetto, all'inizio censurata in un camice asettico, e via via, allorché la si scopre donna ideale, sciolta in movenze feline e sfingee. Infine, il miliardario si incorpora in David Brandon, il mimo e agiografo di Lindsay Kemp, qui impomatato a macho fragrante di saune e di diete manageriali, prima in accappatoio poi rivestito da un fulgido frak matrimoniale, coi fari di luce che lo inseguono nelle ultime sedie della sala, con echi figurativi da tanghi languorosi di Gardel e da desolanti bistrot del *Café Muller* della Bausch.

Voci diverse si incrociano in tal modo nello spazio scombinato del Teatro Colosseo, accenti sporchi e difettosi, per il sottofondo inglese e francese degli altri due interpreti, si alleano gustosamente colla limpida voce di Maltauro sciacquato all'Accademia e intanto i loro corpi si spargono negli anfratti, salgono e scendono praticabili, mutano di continuo la loro posizione rispetto alla prospettiva della platea, sistemata, occorre ripeterlo, in palcoscenico, a confermare un onirico gusto per l'*anamorfosi*.

Un grosso lavoro insomma, dai costi incredibilmente bassi se confrontati a quelli richiesti dagli spettacoli *garantiti*. In compenso, la risposta della stampa ha confermato di quest'ultima, con poche eccezioni, la tendenza a un po' oziosetta a rincorrere i soliti falsi bang dei nostri teatri adulti. Certo è un isolato, Maltauro. Devo aggiungere però il mio timore che si socializzi, che la sua misantropia si smussa cogli anni... □

Nella foto: Marco Maltauro.



Un principe Amleto gay nella cucina di Elsinore

AMLETO IN SALSA PICCANTE, di Aldo Nicolai. Regia (molta verve) di Attilio Corsini (anche esilarante interprete principale). Scene (cucina fumante e fiabesca) e costumi (vivaci) di Uberto Bertacca. Musiche (efficacia parodistica) di Viviana Toniolo. Compagnia Attori e Tecnici (cast affiatissimo). Teatro Vittoria, Roma.

Che in molti si siano cimentati a riscrivere o parodiare, a darci la propria versione dell'*Amleto* lo sappiamo. E, in casa nostra, si spazia dalla sperimentazione al teatro ragazzi: titoli come *La fatidica messinscena dell'Amleto* (Leo De Bernardinis), *Homelette for Hamlet* (Carmelo Bene), *La storia del Principe Amleto* (Tonino Conte), *Questa sera Amleto* (Antonio Calenda e Mario Prosperi), *L'Amleto non si può fare* (Vittorio Franceschi), *Amleto e Post Hamlet* (Giovanni Testori) sono solo alcuni esempi che all'istante ci vengono in mente.

Quello scritto da Nicolai, *Amleto in salsa piccante* (o altro tipo di salsa, commedia in due atti e 82 portate) il sottotitolo, è una divertente parodia, un gioco degli equivoci che fa assurgere a protagonista un personaggio che il geniale drammaturgo inglese manco cita e che si svolge non sugli spalti del tetro castello di Danimarca, bensì nella cucina di Elsinore, fumante e indaffarata, di reminiscenza rabelaisiana, zeppa di pentole, utensili ed elaborati intingoli, regno assoluto del sanguigno cuoco Froggy (vale a dire Ranocchio). Costui, autentico maestro di sopraffini creazioni gastronomiche, se la piglia perché negli ultimi tempi Amleto, uno spilungone semprevestito di nero, biondissimo e gay, mangia solo dolci, per compensare, evidentemente, carenze affettive. Ferito nell'onore è pronto a tutto per riconquistarlo: decide allora di infilare la coraza del vecchio Re Amleto, morto a causa di indigestione di beccaccini (e non avvelenato), nella speranza di riuscire a convincere il giovane principe a mangiare bistecche al sangue e arrostiti e anche, poiché ha scoperto che il nuovo re, Claudio, è stato l'amante di Cathy, sua moglie, accusa quest'ultimo di aver fatto fuori il sovrano. L'esile e pallido Amleto viene sedotto e da anorettico diventa bulimico.

Ma le farse non si possono raccontare, si devono vedere e Attilio Corsini — che sostituiva Sandro Merli, ritiratosi a causa di un infortunio — era un pacioso e divertentissimo cuoco-demiurgo. L'intera compagnia era altrettanto allegra e abile nel sostenere i ritmi indisciplinati imposti dalla regia. Così Viviana Toniolo era una impareggiabile svampita Regina Gertrude che impazzisce per i cibi afrodisiaci, l'acquavite e lo sbucciare patate. Simone Colombani, un esitante principe in caschetto dorato, Anna Lisa Di Nola, una sudaticcia, grassa e briosa moglie del cuoco, Cristiana Cornelio, brava nel duplice ruolo di Ofelia che ingurgita solo yogurt, per il terrore di ingrassare, e anziché in convento se ne va a raccogliere prezemolo per gli infusi che fanno abortire e in quello della figlia di Froggy, attenta alle lusinghe amorose di Orazio (Paolo Giovannucci). E poi ancora Massimiliano Caprara e Stefano Messina, sguatterri, Luciano Roman, Laerte. Divertente e riuscita la scena in cui il principe Amleto esita davanti a due regine, quella vera e quella falsa (un comico in travesti). Applausi festosi per questo allestimento *Amleto's cook* (per rifare il verso a Greenaway) di Nicolai che, volutamente, qui tende al disimpegno e al divertimento facile facile. Valeria Panizza

Alla riscoperta di Aymée col nuovo Fregoli Brachetti

I MASSIBILLI, di Marcel Aymée. Versione (pregevole, sottoutilizzata) di Franco Brusati. Scene (accessoriato funzionale) di Stefano Pace. Musiche (gradevoli) di Tiziano Popoli. Con Arturo Brachetti (inimitabile Peter Pan del trasformismo, anche regista assistito da Antonia Brancati). E con Mariangela D'Abbraccio (sex-appeal, ironia), Pier Senarica (presenza, mestiere), Patrizia Pasqui, Marina Biondi, Lorenzo Gioielli, Mario Spallino, Tiziano Popoli (sicure, brillanti caratterizzazioni). Prod. Plexus.

Brachetti è cresciuto professionalmente: adesso il suo fregolismo s'è affinato (33 trasformazioni istantanee: il *faut-le-faire!*) e poggia su buoni effetti attoriali. Meritati dunque gli applausi, che vanno anche a quel suo fascino fragile e ribaldo di figurina *en travesti*. Ciò detto, onestà vuole ch'io aggiunga ch'è stata una serata Brachetti, non una serata Aymée. *Les maxibulles* (storpiatura ortografica di *Maxibulles*, o *Enormi bolle*, d'aria s'intende; mentre la traduzione onomatopeica in italiano, *Massibilli*, non dà l'idea che degli oggetti misteriosi e inesistenti prodotti da una fabbrica si tratta) hanno la firma di un grande scrittore francese fra le due guerre, Prix Re-

naudot col romanzo *Brulebois*, maestro del realismo immaginario e cantore della *vieille France*, quella della Quarta Repubblica, nonché fustigatore della stupidità, dello snobismo, dell'ipocrisia. E difatti c'è del Crommelynck, c'è dell'Anouilh, c'è del Queneau — e c'è del Marcel Aymée a 18 karati — in questa *tranche de vie* provinciale, intorno ad una dinastia di industriallotti delle officine Donadieu (dove si producono le *maxibulles*), che diventa, sulla scena, *performance* per un attore-orchestra, chiamato ad assumere i tre quarti dei ruoli.

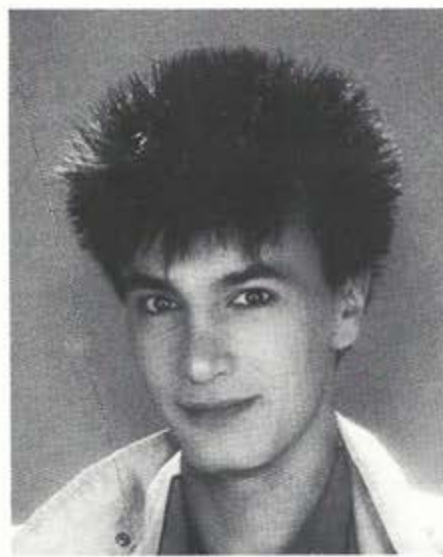
Al suo apparire al Bouffes-Parisiens nel '61, in un allestimento di Barsacq ch'io vidi, questi ruoli erano assunti da quel grande, singolare, istriornico attore che è Jacques Duphilo, il quale giocava di voci e di gesti da maestro, come tentò di fare da noi Arnoldo Foà in una prima versione con la Masiero; dal che lo spiritosissimo testo traeva vantaggio. Il contrario fa Brachetti, buttandosi in un'arte trasformistica da gran varietà, con dovizia di costumi ed accessori: gradevolissimo, ma il testo diventa pretesto, accessorio anch'esso, ed è un peccato che la penna esperta e validissima di Franco Brusati, divertitosi a tradurre, sia stata sacrificata in questa impostazione. U.R.



Una farsa nera tra Kafka e Ionesco

IL GIARDINO DELLE DELIZIE, di Giorgio Barberio Corsetti, anche regista (surrealismo ritmico-onirico). Musiche (efficaci) di Daniel Baccalov. Scenografia (funzionale) di G.B. Corsetti e Mariano Lucci. Con Gabriele Benedetti, Milena Costanzo, Alessandro Lanza, Federica Santoro, Tonino Taiuti (tutti bravi, soprattutto gestualmente). Prod. Compagnia Giorgio Barberio Corsetti e Crt Milano.

Buona, a Taormina Arte, è stata questa estate l'accoglienza riservata a *Il giardino delle delizie*. Che non ha — credo di poter dire — la compattezza e l'estro degli spettacoli precedenti, ma che conferma l'originalità della scrittura scenica di Corsetti, ed esplicita l'indicazione, i modelli e i percorsi che presiedono alla ricerca del regista e del gruppo. È Kafka, ancora, il referente letterario: l'indeterminatezza enigmatica delle situazioni, l'ossessiva, vana volontà di comunicare attraverso la ripetizione, l'atmosfera onirica in cui si muovono i personaggi rinviano all'univer-



so dello scrittore praghese. Ma c'è un modo di esplicitare l'assurdo delle situazioni, in chiave grottesca, che deriva da Ionesco, e le invenzioni mimiche e gestuali danno spesso nel patetico alla Chaplin.

Il giardino delle delizie (titolo ironico) è la parodia di una commedia d'intrigo borghese. Due scene in interno e due in esterno, con un delitto che lascia indifferenti gli altri personaggi e non riesce a farci odiare l'assassino. Questo è un «vu cumprà» di gags, detto il Profugo (Tonino Taiuti, molto efficace nella caratterizzazione di tics e astuzie napoletane), che si introduce nella casa di un Uomo d'affari (Alessandro Lanza: un ansioso con una buona dose di aggressività), ne corteggia la moglie (Milena Costanzo: toni di ironica distanziamento) e dopo un alterco lo uccide. Dalla «casa del delitto» se n'era andato poco prima il Fratello (Gabriele Benedetti: buona resa di una cronica incapacità di decidere), al quale il Profugo aveva fatto conoscere una Ragazza come lui indecisa (Federica Santoro, che sa guizzare come un'anguilla tra le maglie della propria indecisione). Compiuto il delitto, il Profugo porta la moglie della vittima a vedere il mare di notte, e fanno contorno a questa scena finale i fantasmi dell'ucciso e dei suoi genitori.

Ma il plot, costruito partendo da un collage di citazioni e di situazioni che si ritrovano in Kafka, è soltanto un pretesto. La farsa nera — che rinvia, appunto, a Ionesco — fa da supporto piuttosto arbitrario ad una rappresentazione esagitata, frenetica, smarrita, di quotidiani incidenti, assurde ribellioni, tentativi di fuga nell'irrealtà. La parola è tagliata in bocca da un gioco di malintesi, i gesti sono quelli di grandi insetti che resistono alla legge della gravità. I corpi sono in lotta con gli spazi e fra di loro. È l'assurdo delle situazioni sfocia in un'epica dello spaesamento, di toni ironico-grotteschi, incisa con vigore dagli attori, i quali hanno messo a punto con il lavoro di gruppo una grammatica mimica e gestuale di assai puntuale espressività. *Ugo Ronfani*

L'anonimo contrabbasso di un uomo qualunque

KONTRABASISTA, di Patrick Süskind. Regista e interprete (profondo e raffinato): Jerzy Stuhr. Musiche eseguite in scena da Mariusz Pedzialek, Barbara Stuhr, Barbara Wojciechowska, Tomasz Wyroba. Prod. Stary Teatr, Cracovia.

Kontrabasista è stato scritto nel 1980 dal tedesco Patrick Süskind, meglio conosciuto in Italia come autore del romanzo *Il profumo*. È un testo semplice, vivace e diretto come un pezzo di *cabaret*, ma molto più compatto, più elegante. Narra la storia di un uomo qualunque, abituato a vivere nell'anonimato, a non lasciare il segno del suo passaggio né nella vita privata né sul lavoro. Il suo ruolo di contrabbassista, pur presumendo l'originalità e la sensibilità dell'artista, si perde nella vastità dell'orchestra, mai un assolo, mai un momento di protagonismo, mai un riconoscimento. Più che un musicista si sente un impiegato. Il soliloquio apparentemente casuale rivela un sentimento di odio-amore nei confronti di uno strumento ingombrante, scomodo, mediocre di per sé stesso, su cui il protagonista, di cui non conosciamo il nome, riversa complessi e sconfitte.

La *pièce* è preceduta da un autentico quartetto che, aspettando il contrabbassista, esegue brani di musica classica: pregevole inizio, forse troppo lungo. Jerzy Stuhr, regista e interprete, calibra con molto gusto umorismo e drammaticità, senza mai strafare ma anzi giocando su di una recitazione sottile, fatta di strappi e di variazioni ritmiche funzionali alla rivelazione psicologica profonda del personaggio. *Elia Quattrini*

LA PRIMA VOLTA DI MAURI IN PIRANDELLO: BENISSIMO



Martino Lori mette la maschera per sopravvivere alla verità

TUTTO PER BENE, di Luigi Pirandello. Regia (realismo magico, sensibilità) di Guido De Monticelli. Scena (raffinata gabbia-voliera) di Nicola Rubertelli. Costumi (elegante restituzione epocale) di Zaira de Vincentiis. Musiche (pertinenti elaborazioni da Messiaen) di Mario Borciani. Con Glauco Mauri (magistrale, congeniale Martino Lori), Silvana De Santis (invadente e bisbetica Barbeti), Stefania Micheli (vibrante figlia del Lori), Italo Dall'Orto (perbenismo cinico come Salvo Manfroni), Anna Zapparoli (misurata, efficace Signorina Cei), Claudio Marchione (comicamente stolido Clarino), Cesare Lanzoni (il Bongiani), Giorgio Lanza (il Gualdi). Prod. Compagnia Glauco Mauri.

Al loro primo appuntamento con Pirandello (un Pirandello considerato minore ma traboccante di teatralità allo stato puro), Glauco Mauri, l'interprete, e Guido De Monticelli, il regista, hanno fatto centro. Il Lori di Mauri entra nell'albo d'oro delle grandi interpretazioni, ultima in ordine di tempo ma non di merito dopo quelle di Ruggeri, di Ricci e di Valli. E la regia scarta le trappole di un pirandellismo fin troppo praticato per tenersi in equilibrio fra il rispetto del testo, l'esplorazione di un sottotesto che lascia travedere i successivi capolavori dietro i residui del naturalismo, e una corretta dilatazione poetico-psicologica che mi ha fatto pensare a certi allestimenti di Bergman. Aggiungo che la gabbia-voliera nella quale Rubertelli ha imprigionato i fantasmi di casa Lori (che circolano però con passaggi crepuscolari sul proscenio e in visioni fuoricampo contro un cielo nuvoloso), trasferisce in un'aura metafisica la storia «borghese» raccontata da Pirandello, aggiunge inquietudini sartriane da *Huis clos*. Concorre al positivissimo risultato finale (premiato anche con applausi a scena aperta a Mauri e alla De Santis, per le sue colorate estroversioni; nel ruolo della indesiderata suocera del Lori) l'accentuazione dei toni da enigma dell'allestimento: l'interprete ha ben rappresentato prima l'assoluta ignoranza del «complotto familiare», poi l'amaro sconcerto di chi non capisce perché l'hanno messo in disparte e infine, dopo che un'imprudenza della figlia gli ha spalancato gli occhi, furia, il tormento, la beffarda rassegnazione di chi butta all'aria la società dei furbi che gli sta intorno.

È quasi superfluo ricordare *Tutto per bene*, ricavato da una novella, trae forza in chiave grottesca dal tema, congeniale a Pirandello, del contrasto fra l'essere e l'apparire. Un giurista di specchiata probità scopre una sera che la moglie defunta, ma vivissima nel suo ricordo, lo ha tradito, che sua figlia non è sua figlia, che l'amico-benefattore gli ha rubato l'una e l'altra, e lo ha protetto in carriera soltanto per tacitare i rimorsi. Quel ch'è peggio, scopre che l'entourage credeva che lui sapesse, che recitasse la commedia del vedovo inconsolabile e del padre sollecito soltanto per trarre dei benefici. Il suo dramma diventa a questo punto «l'irrigidirsi improvviso dell'esistenza in una orribile e vuota maschera» (De Castries); e se si smaschera è per smascherare gli altri. Salvo a rimettersela, la maschera, perché così vuole quel tristo arsenale delle apparizioni che è la vita. E il «teorema», dopo un esordio convenzionale, si gonfia nella scrittura pirandelliana di umori, patimenti e rovellati, per ancora dilatarsi in una regia attenta alle ragioni del cuore, alla sfida disperata di un uomo in lotta per salvare la propria dignità, prima di rimettersi la maschera. Dal principio alla fine il Lori di Mauri esprime con verità la dabbenaggine, il ridicolo, lo smarrimento, il dolore, il sarcasmo e la desolazione: perizia di un attore consumato ma, anche, partecipe per empatia al destino del personaggio. *Ugo Ronfani*

Albertazzi cortigiano nella Milano del Moro

IL POETA E LA CORTIGIANA, di Giuseppe Manfredi (consulenza storica di Guido Lopez). Messa in scena (uso fantastico dei luoghi e della storia) di Giorgio Albertazzi. Costumi (citazioni eleganti) di Elena Mannini. Musiche (id.) di Antonio Di Pofi. Con Giorgio Albertazzi (magnificenza, inquietudine, facondia), Mariangela D'Abbraccio (fascino leonardesco, mezzitoni espressivi), Valeria Micucci, Alessia Canducci e Maurizio Grossi (volontose). Prod. Estate dell'Umanitaria, al Chiostro dei Pesci.

Con qualche intenzione narcisistica, probabilmente, dopo avere accettato l'invito dell'Umanitaria, Albertazzi aveva immaginato una sorta di «intervista impossibile» alle donne di Ludovico il Moro. Era fare i conti senza l'estro personale di Manfredi, scandagliatore di miti e di storie («Elettra», «Giacomo il prepotente»), nonché del subconscio amoroso («Ti amo Maria»), il quale — stimolato dalle voglie dell'interprete, ma anche dai materiali storici fornitigli da Guido Lopez — ha avuto la felice idea di trasformare l'Albertazzi nel poeta Bernardo Bellincione, rimatore di corte dei Medici prima e degli Sforza poi, e di metterlo a confronto con la cortigiana Cecilia Gallerani (la «Dama con l'ermellino»), a quanto pare, del ritratto leonardesco, come la vestitura della D'Abbraccio puntigliosamente sottolinea, proprio nel giorno a lei infausto in cui il Moro, dopo averle deposto in grembo il frutto del loro amore, l'aveva abbandonata per sposare — la ragion di stato così volendo — l'ancor quasi fanciulla Beatrice d'Este.

Risuonano, nel giorno nero di Cecilia abbandonata, le trombe del torneo cavalleresco per le nozze, s'intrecciano le confidenze fra il poeta e la cortigiana sullo sfondo di incenerite galanterie e compaiono nel Chiostro dei Pesci, trasformato per l'occasione nel verziere della favorita, le altre donne che la favola storica del Manfredi ha messo insieme per l'occasione. Isabella d'Aragona, sposa di Gian Galeazzo e madre imminente di un figlio senza futuro, l'una e l'altro schiacciati dall'ascesa del Moro, e Beatrice, acerba e altera, ignara della sorte che la farà morire di parto appena ventiduenne.

Altre figure, o voci soltanto, o fantasmi delle cronache di corte, si muovono nell'affresco drammaturgico di Manfredi, come la Macinella, camerista addetta alle vestizioni della sposa, sciorinatrice di stoffe e pettegolezzi per gli occhi e le orecchie dell'avidissimo Bellincione. Al quale la natura — giura Manfredi — ha offerto la stessa inclinazione all'invidia del Salieri, maledicente il genio rivale di Mozart: sicché nei discorsi del poeta s'insinua la gelosia per Leonardo, dominatore occulto dei fasti di corte e dei prodigi della festa e del torneo: al punto che, per sfidarlo, punta «contro di lui», ossia contro il cavaliere da lui armato, del denaro, naturalmente perdendo, perché «Leonardo era un titano, e il Bellincione un piccolo adulatore».

Affresco, dicevo della commedia; e difatti Manfredi fa del tutto una pittura d'epoca, mescolando luci e ombre, mimando con grande perizia il linguaggio del tempo, ondeggiando fra amor cortese e rinascimentale sensualità, imprestando un po' all'Ariosto e un po' ad Omero, con «umanistiche» disposizioni, una bellissima descrizione della festa del palio in bocca a un Bellincione rotto da ogni linguistica prodezza.

Da questo «pezzo di bravura» stilistica, di alta retorica epico-lirica, Albertazzi estrae la sua figura del Bellincione-Salieri con una duttilità interpretativa che lascia incantati, e in cui si mescolano vanità e inquietudine, cinismo e smarrimento. La Cecilia della D'Abbraccio è allieva di conversazione galante degna di un maestro come il Bellincione; amante ferita, ella bada a tutelare la propria dignità e il proprio futuro trafficando con gli eventi. La Micucci, la Canducci e la Grossi — allieve di Albertazzi, come sono state da lui presentate — fanno ciò che possono, con acerba convinzione. U.R.



NELL'ALLESTIMENTO DI PUGGELLI

Con *La sposa Francesca* riproposto un capolavoro del Teatro lombardo

UGO RONFANI

LA SPOSA FRANCESCA (1703), di Francesco De Lemene (1634-1704, giurista, filosofo e librettista). Ediz. critica di Dante Isella. Regia di Lamberto Puggelli (verismo, poesia, comicità). Scene e costumi di Luisa Spinatelli (Seicento lombardo). Musiche di Fiorenzo Carpi (da Monteverdi e Mozart passando per Corelli). Con Piero Mazzarella, Nino Bignamini (grandissime interpretazioni) e (molto bravi) Marisa Minelli, Susanna Marcomeni, Tino Carraro, Rosalina Neri, Riccardo Peroni, Milvia Marigliano, Martina Carpi. Prod. Piccolo Teatro di Milano.

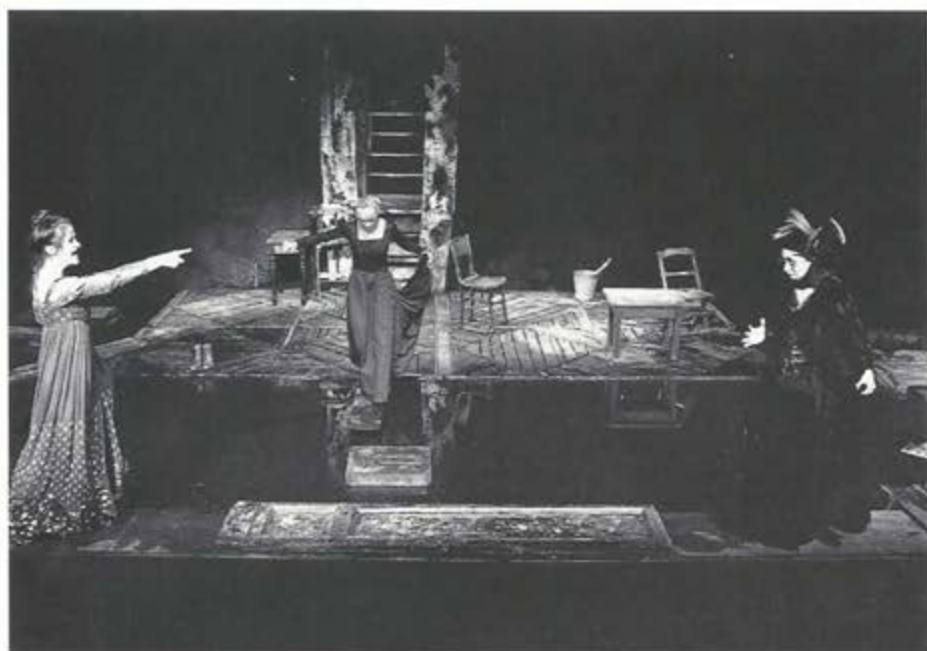
Un ottimo spettacolo: la riscoperta di un gioiello del Teatro italiano che la fama di Goldoni (ma Goldoni aveva imparato molto dal lodigiano De Lemene...) aveva fatto dimenticare. La musica aspra e genuina del dialetto lodigiano del Seicento, meticcio di parlate del cremonese, del piacentino e del milanese, scandita in 3.335 settenari ed endecasillabi che comprendono esercizi di stile in un italiano arcadico-barocco. E ancora, un allestimento di grande rigore filologico, un impegno registico generoso, un apparato scenico e costumi che ricreano la magia vigorosa della pittura lombarda del Moroni e del Ceruti. Insieme a una partitura musicale dal vivo — brani strumentali, dieci pezzi vocali — che fanno di Carpi un coautore e due prove d'attore da non dimenticare.

Quanto a certe pecche riscontrate alla prima (una gravità didascalica nel comico che andrà spezzata, qualche tono stentoreo di troppo, residui impacci di un paio di attori fra le nasali del dialetto milanese e le durezza «todesche» del terribile idioma lodigiano), potranno sparire a rodaggio avvenuto.

Non costituisce, l'antico dialetto di Lodi, ostacolo alla comprensione della commedia? Non più di quanto lo sia il padovano del Ruzante, di cui la lingua del De Lemene ha la corposità, il veneziano del Goldoni o il napoletano di Viviani: e questo perché la commedia (che ha un secondo, delizioso pedale linguistico, quello arcadico-barocco dei personaggi aristocratici), nella sua naturale perfezione strutturale non presenta scissure fra lingua, gesto e situazioni.

Si è detto, con arguzia e verità, che *La sposa Francesca* è una sorta di *Promessi sposi* avanti lettera. Tanto «promessi», la ruvida Catelina (figlia dell'esagitata Sposa Francesca e di Missè Steven, ubriaccone) e Cecco (rampollo sempio di Missè Bassan e madonna Lucia), che il matrimonio alla fine non si farà, senza che entrino in campo i bravi di Don Rodrigo. Semplicemente, i maneggi della Sposa Francesca per maritare la figliuola al nobile Signor Giulio si scontrano con la realtà, Missè Steven dissiperà la dote della figlia in osteria e lo stolto ed innamorato Cecco sarà distolto da propositi suicidi con una polentona farcita dalla serva Bernardina, che se lo sposa. Così, per colpa della madre maneggiona e manesca (la discussione per il corredo fra le due suocere era terminata in zuffa), Caterina resta zitella. Donna Francesca vede crollare il suo sogno di elevazione sociale, ma affinché la morale non sia troppo amara, ecco il provido autore mostrarci anche — legge del contrappasso trasversale alle classi — il Signor Giulio non consumare il matrimonio con la nobile, volubile e vorace Signorina Chiara, restando così punito per la sua insensibilità verso una figlia del popolo.

È merito di Puggelli e degli interpreti aver creduto fino in fondo a questa farsa che volge in tragedia della povertà. L'impeto con cui Marisa Minelli e Milvia Marigliano danno corpo ai due personaggi «affamati di vita» della Sposa Francesca e di Catelina, le lezionaggini con cui il Peroni (Signor Giulio) e la Marcomeni (Signorina Chiara) amoreggiano sulla scena di un'Arcadia provinciale; i maneggi di Rosalina Neri (Madonna Lucia) per trovare moglie a Cecco, il figlio sempliciotto (un irresistibile Nino Bignamini, il migliore del cast), con l'aiuto di un Tino Carraro che tratteggia la dimessa retitudine di Missè Bassan, a fronte della ribalderia pantagruelica del Mazzarella (Missè Steven: di lui non dimenticheremo la scena in cui, ubriaco fradicio, si fa prima insultare dalla moglie e poi la bastona di santa ragione), e la ruvida virtù di Martina Carpi nel ruolo della serva Bernardina: è grazie a questi contributi che la cronaca paesana del De Lemene ha preso le dimensioni di una imperitura commedia umana. □



Goldoni letto da Fassbinder: morte e corruzione a Venezia

LA BOTTEGA DEL CAFFÈ, di R.W. Fassbinder. Regia (cupamente elisabettiana-espressionista) di Ferdinando Bruni, anche traduttore, e Elio De Capitani. Scene e costumi (stile morte a Venezia) di Carlo Sala. Musiche (arrangiamenti di Ramona e altri successi, jazz, tanghi, marce funebri). Con Ferdinando Bruni (Don Marzio), Stefano Quatrosi (Eugenio), Paolo Bessegato (Leandro), Fabiano Fantini (Trappolo), Elio De Capitani (Ridolfo), Luca Toracca (Pandolfo), Claudia Pozzi (Lisa), Ida Marinelli (Vittoria), Cristina Crippa (Placida): un cast molto impegnato, e faticosamente, fra acqua, assi in bilico e oscurità. Prod. Teatro dell'Elfo, Milano.

Venezia luogo di sordidi traffici, corrosi desideri, invidie meschine, maldicenze crudeli, zatterone di falsi conti, false ballerine, veri ladri e veri calunniatori, vecchi libidinosi, biechi faccendieri. Del testo del Goldoni (1750) Fassbinder ha fatto un'opera *en noir*, una buffoneria tragica, politicamente e sinistramente grottesca, per dire la sua rabbia contro questa società: Venezia come metafora di corruzione e di morte, città fogna dove gli uomini sembrano pantegane, dove complimenti e svenevolezze finiscono a pistolettate come in un Far West e il denaro è in cima ai pensieri, rumori di soldi, calcoli del cambio degli zecchini in dollari e sterline.

La compagnia dell'Elfo nulla ha tolto alla grandiosa cupezza espressionistico-elisabettiana di *Kaffeehaus*; tombini e cunicoli per i contorcimenti dei personaggi vestiti di stracci vagamente settecenteschi, urlanti in microfoni piovuti dal buio; e quella falsa, cloacale laguna antistante gli spettatori dove guazzano gli attori, annaspanti, fradici, quando non volteggiano su malferme passerelle: ardua performance che merita da sola elogio.

La storia è quella del Goldoni: il caffè malandato di Ridolfo (fez alla turca e birignao alla Schirinzi di un De Capitani fortemente caricaturale, come tutti gli altri del resto), la bisca dell'assatanato Pandolfo, smanante per l'accorta Vittoria, il cui marito consuma le notti e l'onore al gioco, la casa della ballerina-meretrice Lisa che frequenta il falso conte Leandro, inseguito dalla terribile consorte Placida (come Leandro il Bessegato è maestro di effettacci: accento torinese, strabuz-

amenti di occhi, flemma da debosciato). Maldicente, tartufesco e — nella versione degradata di Bruni — anche tignoso, Don Marzio semina zizanie; e il servo Trappolo, versione pre-agonica di Arlecchino (ottima, metafisica, inquietante interpretazione del Fantini) tesse oscure trame, con la vocazione di un sinistro Caronte. Ma c'è, nel riuolo esclusivo ed aggravato che Fassbinder fa delle parti nere di questo Goldoni, un ribaltone nella seconda parte, quando (femminismo? misoginia?) è affidato alle tre donne il compito di «far saltare la baracca», scompigliando il mondo maschile. Con vittoria finale non della virtù e dell'ordine, ma del denaro, del vizio e della vita. Dissacrazione? Uso improprio di Goldoni? Lo si dirà, oggi come nel '69. Ma non è male, credo, includere nel Goldoni del Bicentenario anche questa dissacrazione fassbinderiana, molto morale alla fine. U.R.

Commedia in musica ricordando Buscaglione

FRED, musical di Umberto Simonetta e Italo Terzoli. Regia (con lievi cedimenti) e scene (gradevole sfolgorio) di Gino Landi. Con Umberto Smaila (un po' trafelato nel suo impegno sincero), Alessandra Casella e Luca Sandri (simpatici e versatili). Costumi (bella fantasia creativa) di Silvia Frattolillo.

Fred, una spensierata commedia in musica che illumina il mito di Fred Buscaglione col faro dei nostri tempi — la tv — incastrandolo sullo sfondo dei condizionamenti della pubblicità e dell'insinuante violenza dei media. Smaila è un impiegato pubblicitario che dopo la scoperta della sua somiglianza coll'irripetibile autore di *Eri piccola*, diventa un acclamato divo dello spot. Questo stratagemma teatrale è il trampolino per un tuffo nel mondo luccicante dell'occulta persuasione, per l'esercizio di una pallida satira politica a senso quasi unico, per una serie di sapori-imitazioni. Sempre belle le canzoni, che perdono schegge di smalto quando non è il vero Fred a cantarle.

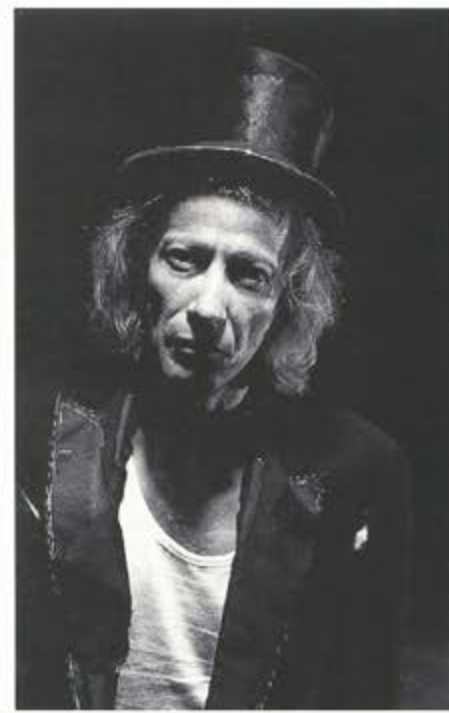
L'insieme è accurato, il pubblico apprezza, riconoscente di esser coccolato dal disimpegno. Qualche tocco d'avanspettacolo e una quieta atmosfera di limbo: il musical perfetto e levigato, chissà perché, sotto i nostri cieli stenta a trovare ossigeno. Mirella Caveggia

La poesia di De Berardinis e i giorni pesanti dell'uomo

L'IMPERO DELLA GHISA O DELL'ETÀ DELL'ORO, di Leo De Berardinis, anche regista, interprete, ideatore dello spazio scenico e della colonna sonora (surrealismo poetico in grottesco). Con (molti bravi) Elena Bucci, Francesca Mazza, Gino Paccagnella, Toni Servillo, Marco Sgroso, Paola Vandelli, Enzo Vetrano. Prod. Teatro di Leo-Taormina Arte.

Ha detto De Berardinis, il più originale e coerente fra i nostri sperimentatori, che in questo suo terzo spettacolo di un ciclo «italiano» comprendente *Ha da passa' 'a nuttata*, da Eduardo, e *Totò principe di Danimarca* (ciclo in tragicommedia, che coniuga linguaggio «basso» e «alto», il varietà e l'apologo sociale) ha inteso rappresentare un'epoca pesante, oppressiva, di ghisa appunto, soltanto ironicamente definita nuova Età dell'Oro, ma «nel senso dei lingotti d'oro della waltdisneyana Banda Bassotti». Insomma: la scrittura del fumetto e le collere civili di Pasolini, i toni stremati di *Il re muore* di Ionesco, la patafisica di *Ubu re* di Jarry e la satira di *Frank V* di Dürrenmatt. Dietro le maschere di gesso, alienanti, le figure patetiche, e umane, di Charlot e di Totò, i due grandi del Pantheon teatrale di Leo. Ho fatto molte citazioni ma le citazioni sono, volutamente, numerose nello spettacolo di De Berardinis, che procede per contaminazioni e per collage, e trova il suo amalgama nella coerenza stilistica dell'autore-attore e dei suoi compagni di scena. I quali, cresciuti alla sua scuola, son diventati tutti straordinariamente bravi. Anche i due «acquisti» — Toni Servillo ed Enzo Vetrano con la sua enorme *verve* caricaturale — sono bene integrati in una compagine che recita con margini di improvvisazione entro i canoni del maestro.

Sulla scena, occupata soltanto da sedie, microfoni e da un piano, vivificata sul fondo con diapositive di Napoli e di periferie urbane, Leo — con l'inseparabile frak a brandelli — è l'imperatore straccione dell'età della ghisa, di cui tesse all'inizio un roboante, truculento elogio, mentre la troupe mima la scena, marziale, dell'era della «metallurgia trionfante» in cammino. Ma poi in



questa nuova, metallifera «età dell'oro» si inserisce l'eterna questione della emarginazione, anzi della fame. La nuova povertà ha il volto antico di una sceneggiata di Peppino De Filippo: tre *muorte e famme* (lo stesso De Berardinis, Vetrano in vestito da marinaretto e Servillo) escogitano un trucco per scroccare un pranzo, e capitano in una trattoria il cui proprietario fa sbranare dal suo molosso i clienti che non pagano. Scheggie di «vita grama» illuminate da una comicità malinconica, beckettiana, espresse con un linguaggio minimale (pensiero debole, rabbia forte), e poi la sceneggiata va a finire dalle parti di Shakespeare, con una Giulietta isterica, e di Cervantes, con un Leo-Don Chisciotte armato di scolapasta e coperchio. Rispetto ai due precedenti, *L'impero della ghisa* sarebbe spettacolo eccessivamente frammentato, e dispersivo, se l'unità di stile del Teatro di Leo non amalgamasse il tutto nella tenera, disperata metafora di un'apocalisse prossima ventura: il buco nero nel quale tutti alla fine sprofondano al suono di un ultimo valzer. Ugo Ronfani

Satira timida e amara sull'universo femminile

DONNE IN BIANCO E NERO, di e con Lucia Poli (meno smagliante e spensierata, ma più profonda). Musiche (piacevoli) a cura di Jacqueline Perrotin. Assistenza tecnica: Clara Paoli, Claudio Mura, Enzo Fazzari. Prod. Teatro Ghione di Roma.

Donne in bianco e nero è un estratto con aggiunte dei *recital* più indovinati di Lucia Poli: passi di *Liquido*, di *Vuoto di scena* e brani chiesti con garbo in prestito a Dorothy Parker; canzoncine, ballate, monologhi ed esilaranti balli sono i canali di trasmissione di una personale guerriglia dell'interprete contro certe ottusità maschili e le distorsioni di una realtà ambigua e dolorosa. Peccato che la satira si intimidisca, limi le unghie e si chini piuttosto sull'autoironia e sull'analisi lievemente amara del vasto mondo emotivo delle donne. La carrellata di personaggi femminili di cui l'attrice veste i panni con solidarietà e intensa empatia suscita sorrisi e risate, ma il pizzico di malinconia e di rassegnazione annacquano la cattiveria che dovrebbe affilare le armi delle attrici di questa stoffa.

Rispetto all'ineffabile fratello maggiore, soave e irraggiungibile modello, Lucia si lascia attrarre meno dal gioco e più dall'impegno. Lui — aquila — vola negli spazi rarefatti e infiniti dell'astrazione, lei — passerotto — becchetta nei recinti della vita con «un piede nella cultura e uno nella natura» unendo all'innegabile intelligenza il buon senso comune. Mirella Caveggia

L'amore di Pietra e Sasso all'alba del pianeta Terra

IN COLORE, teleraconte ispirato alle *Cosmocomiche* di Italo Calvino. Realizzazione (geniale) di Adriana Zamboni (anche interprete molto espressiva), Lucio Diana e Giacomo Verde. Musiche (eccellenti) di Brian Eno e di Roberto Cacciapaglia su versi di Petrarca e una lamentazione di Geremia.

L'occhio di una telecamera puntato in uno spazio esiguo dove armeggia la Zamboni riferisce ingrandito il mistero della Terra bambina e della sua progressiva formazione. I passaggi sono illustrati dalla parola e dal gesto dell'interprete che maneggia con amore e ingenua arguzia un materiale inaudito: microsculture, spilli, schegge, brandelli di tessuti colorati, sferette. Con questi frammenti la narratrice evoca il magma grigio, gelido e indistinto del Pianeta fino all'irruzione della luce e del colore. E in questa metamorfosi dal fascino intenso, si addensa la soave storia d'amore fra una trepida Pietra e un solitario Sasso. Poesia e grazia, gentilezza e garbo sottile rendono delizioso questo teatro di mezz'ora, dove la dimensione minuscola rimbalza in quella cosmica immergendo lo spettatore nello stupore del bimbo che ascolta una fiaba. Mirella Caveggia



IN TRASFERTA LA COMPANIA DE TEATRO CLASICO

La Spagna in scena a Milano esibisce i gioielli del suo teatro

LA DAMA DUENDE, di Calderon de la Barca. Adattamento (trasposizione romantica) di Luis Antonio de Villena. Regia (ritmo, grazia, convenzionalità) di José Luis Alonso. Scene e costumi (raffinatezza, ingegnosità, un po' fuorvianti) di Pedro Moreno. Luci (ottime) di Juan Gomez Corneio. Con Fernando Conde, Maria José Govanes, Jaime Blanch, Luan Calot (i migliori di una *troupe*, la *Compania Nacional de Teatro Clasico*, di buona professionalità, ma tradizionalista). In spagnolo, per la rassegna Espana-Italia.

La Spagna, una Spagna vivacissima nel confronto culturale con gli altri Paesi d'Europa, è a Milano, con il Ballet Lirico Nacional diretto dal prestigioso Nacho Duato e con la *Compania Nacional de Teatro Clasico*, costituita nell'89 dal ministero della Cultura (perché ce l'hanno, gli spagnoli, un ministero della Cultura...) allo scopo di recuperare e rappresentare grandi testi che appartengono al patrimonio spagnolo e mondiale.

Dunque, ecco fra noi la madrilenia compagnia del Teatro Clasico, equivalente spagnolo della *Comedie Française*. Nel bene e nel male: attori degnissimi, grandi mezzi, apparati scenografici e luminotecnici imponenti. Ma, anche, uno stare abbarbicati, nel proporre testi venerandi, alle tradizioni della scena, un evitare per principio il rischio, un aderire a codici di rappresentazione collaudati. Tutto questo, luci ed ombre, è venuto fuori sul palcoscenico del Lirico in occasione della presentazione di uno dei due spettacoli in programma: *La dama duende* (il pubblico, fossero circolati materiali tradotti, avrebbe saputo che bisogna intendere *La dama folletto*). È una commedia giovanile, scritta a 29 anni, del grandissimo e prolifico Pedro Calderon de la Barca, (520 opere teatrali), uomo d'armi (era stato in guarnigione anche a Milano), drammaturgo di corte e, dai cinquant'anni in su, sacerdote ed autore di *autos sacramentales*, che si rappresentavano per il Corpus Domini; ma nella nostra imperfetta memoria di spettatori stranieri noto soprattutto per *La vita è sogno*, *Il grande teatro del mondo* e *La dama duende* appartiene all'altra faccia di questo genio europeo del teatro, quella di un fecondo inventore di commedie d'intrigo che, portando alle estreme conseguenze le invenzioni di Lope de Vega, e l'intreccio alla *Don Gil de las Calzas verdes* di Tirso de Molina, prefiguravano i giochi scenici e i *marivaudages* del Settecento rococò. *La dama duende*, oltre a tutto, è all'origine di un curioso connubio Calderon-Mozart: il libretto di *Così fan tutte* essendo stato giudicato piuttosto fragile al suo apparire, il librettista Da Ponte realizza una sorta di arrangiamento applicando la partitura mozartiana alla *Dama duende*: e il regista J.L. Alonso ce lo ha ricordato infiorando la vicenda (anche troppo) con i temi musicali del Viennese. Per dirla in breve, fra duelli, fra intendimenti, questioni d'onore e agnizioni, *La dama folletto* è la storia di una passione contrastata, e a lieto fine, che dà nel misterioso e nel comico allo stesso tempo in quanto Cosme, il servo sciocco dell'innamorato Manuel, si trova invischiato nella trama dei convegni segreti e crede di avere a che fare con dei fantasmi. E se tutto è prevedibile, se gli attori recitano secondo convenzione (anche Fernando Conde, che è Cosme, pur dotato com'è di molta vis comica), se non s'è capito perché il chiaro, funzionalissimo apparato scenico, che consente fulminei cambiamenti a vista, è stato concepito come il contrario di un luogo destinato ad apparizioni fantasmatiche, il nobile del racconto, il ritmo giocoso della recitazione soprattutto apprezzabile nella seconda parte, la festosità di un finale costruito sulle nozze di Manuel e della bella Donna Angela hanno consentito al pubblico di trascorrere — difficoltà di comprensione del testo a parte — una gradevolissima serata. Ugo Ronfani



Il Cyrano di Belmondo: un ribaldo senza sfumature

CYRANO DE BERGERAC, di Edmond Rostand. Regia (popolare, di richiamo ma senza finanze) di Robert Hossein. Scene (ingegnoso, imponente apparato) di Pierre Simonini. Costumi (tradizione) di Sylvie Poulet. Con Jean Paul Belmondo (mattatore, evidentemente), Beatrice Agenin (Roxane), Olivier Proust (Le Bret), Antoine Nouel (Christian), Pierre Forest (Lignières), Tony Jourdrier (D'Artagnan), Max Fournel (Ragueneau), Pierre Vernier (De Guiche), i migliori di una troupe di 39 (non eccelsi) attori e 34 tecnici. A cura del Teatro Carcano, con Milano Aperta.

Non bisogna cercare nel dramma in cinque atti di Rostand ciò che non c'è. O ci si accontenta della sua frivolezza letteraria fatta di «tirate», della sua filante teatralità che secerne miele guascone, o ci si arrabbia per tanto artificio che fa «teatro», sì, ma al di qua delle soglie della poesia. Non bisogna neppure cercare nell'operazione Hossein, che so?, la *naïveté* del vecchio impresario teatrale o la vocazione didattico-popolare del Tnp di Vilar. Hossein è un abile confezionatore di *fast-food* teatrali, magari ce ne fossero tanti come lui anche in Italia; però, ecco, non chiediamogli di militare nel teatro d'arte. E così Belmondo non è Daniel Sorano, o Jean Piat, o Jacques Weber, per citare altri Cyrano d'Oltralpe, e neppure Gerard Depardieu, che sullo schermo ha «infilato» Bebel. Belmondo è un solido attore di cinema che, dopo 80 film in ruoli di *voyou*, *gangster*, avventuriero dal cuore tenero, aveva in sospeso un conto con se stesso, essendo stato bocciato proprio nel ruolo di Cyrano al *Conservatoire*: e carico di soldi e di gloria, s'è levato lo sfizio. Restano, cioè detto, tre ragioni per non liquidare con fastidio lo spettacolo. La prima è lo spettacolo in sé, proprio per la sua scoperta artificiosità, l'accumulo dei luoghi comuni, il rozzo affidarsi all'infinita capacità della massa di meravigliarsi e commuoversi: in questo senso, come sublimazione del *deja vu* teatrale, il Cyrano di Hossein è un fatto di costume. La seconda ragione è la prestazione di Belmondo: solida e vitale, non c'è che dire. Dallo schermo, il suo carisma è

passato sulla scena, ma non soltanto per illusione collettiva: egli ha prestanza, comunicativa e vigore: sa ancora scattare come faceva nei film di De Broca, gioca col suo volto di gomma sotto il nasone e i mustacchi, si butta nei duelli come un Guascone verace e, da gran professionista memore del *Conservatoire*, dice impeccabilmente i martelliani di Rostand. E per l'essenziale si applica a rendere le coloriture del testo, le oscillazioni del personaggio fra guasconaggine e timidezza, aggressività e malinconia. Di più non dovevamo chiedergli: certe *nuances* che l'orecchio reclamava nelle famose tirate del balcone e del chiostro non erano nelle sue corde. Inconfondibilmente sua è stata invece la simpatica ribalderia guascona, nelle tirate in taverna sul naso e sui cadetti di Guascogna: e dunque bravo. E la terza ragione (nonostante la fragilità del cast, l'algida eleganza della Roxane della Agenin e le sbandate registiche nelle scene militari all'assedio di Arras e in quelle conventuali con suore sfarfallanti come Vispe Terese) era il dispositivo scenico di robusto impianto pittorico e di eccellente funzionalità di Pierre Simonini: una macchina scenografica che si muoveva sotto i nostri occhi, dandoci — essa sì — il senso dell'avventura nello spazio e nel tempo. Ugo Ronfani

Gli attori di Pirandello tra fantasmi e giganti

I GIGANTI DELLA MONTAGNA, di Luigi Pirandello. Regia (irrealità, sogno, malinconia) di Walter Le Moli. Scene (suggestive) di Tiziano Santi. Costumi (disparati) di Nica Magnani. Musiche (rarefazioni) di Antonio Di Pofi. Con Elisabetta Pozzi (intensa Ilse), Sergio Fantoni (sciamanico Cotrone) e altri tredici attori, di buon livello generale e di diverse possibilità, fra cui da segnalare Gianni Giuliano, Ettore Conti, Barbara Valmorin, Marcello Vazzoler, Rosa di Brigida. Prod. Stabile di Parma - La Contemporanea '83.

Scrivendo quest'ultimo lavoro nella sua «officina segreta» (per usare il titolo di un bel libro di Artoli su Pirandello), egli nascose anche troppo le sue ferite sotto i veli dell'allegoria (perché l'apologo è anche amara confessione in *articolo mortis*: narrando di una sconfitta, quella dei fantasmi della Poesia e dei «guitti» che seguono Ilse nel suo sogno di rappresentare l'opera del poeta, egli diceva il suo smarrimento nel trovarsi, vecchio e disarmato, fra i «giganti» dell'Europa del macchinismo trionfante). Ma con le tesi non si fa poesia, e ai *Giganti* non giovano — penso — allestimenti che insistano sui significati. Ciò che di più vero contiene il dramma è nella sua onirica, tranquilla disperazione: in quella nuvola — il sogno disperato di Ilse — che si muove sull'abisso del Nulla. Questo mi pare che Le Moli l'abbia

ben capito: la sua lettura del dramma non si lascia incantare da simboli e allegorie, si muove negli spazi rarefatti di una visionarietà onirica, è ritmata su una metafisica del tempo, si sgrana in atmosfere crepuscolari, si fa intimistica per opporsi all'enfasi dell'apologo, quasi cecoviana nella prima parte, strindbergiana nella seconda. Mi sembra che così Le Moli abbia sottratto i *Giganti* agli esecutori, ai critici e agli allestitori per restituirli a Pirandello, per mostrarceli come il suo ultimo, privato rovello di uomo e di artista. E credo che l'impoverimento del tono «epico» ch'era invece prevalente in altri allestimenti (gli attori come paladini erranti, portatori di un alto messaggio, etc.), e l'affidarsi a toni astratto-irici (in buona sintonia con l'apparato scenico di Santi, molto suggestivo nella rappresentazione dell'enorme stanza affrescata delle apparizioni) siano di conseguenza soluzioni coerenti. La volontà di sfuggire all'enfasi e alla celebrazione ha semplificato anche troppo, forse, alcune scene nodali del dramma, come l'evocazione dell'Angelo che fa la Sgriscia (vorrei consigliare alla Valmorin di interiorizzare meglio il suo stupendo monologo), o come lo scatenarsi dell'arsenale delle apparizioni. Ma i due protagonisti assoluti — la Pozzi come Ilse, con qualche sfrangiatura manieristica all'inizio, e il Fantoni come Cotrone, nonostante velature di voce — sono apparsi in sintonia con il disegno registico. L'estrema labilità espressiva della Pozzi come un cielo di tempesta, con dolorose lacerazioni, assorti fervori, disperate speranze. E Fantoni si è tenuto, encomiabilmente, su un tono interiorizzato al massimo, all'ombra di un distacco sofisticato dalle passioni. Ugo Ronfani

Soltanto apparente la morte del drago che incarna il potere

IL DRAGO, di E.L. Schwarz. Adattamento (schematico) e regia (epico-fiabesca) di Roberto De Simone. Seguito da CANTATA IN MORTE DI UN AMMAZZADRAGHI, musica (ritmi, melopee, polifonie euro-arabe) di Roberto De Simone. Scene (riporti pittorici) di Nicola Rubertelli. Costumi (stilizzazioni) di Zaira De Vincentiis. Direzione orchestrale (saldi) di Renato Piemontese. Con (recitazione declamatoria, buone prestazioni canore dei primi sette) Mariella Mazza, Antonella Morea, Giuseppe Di Vittorio, Gianni Lamagna, Walter Corda, Virginio Villani, Antonio Scibelli, Marcello Bartoli (il Drago), Enzo Pierro, Luca Biagini, Maria Laura Rondanini, Cesare Belsito, Cinzia Sartorelli, Enzo Barone. Prod. Ente Teatro Cronaca.

Il Drago è stato ucciso, ma il pessimismo della ragione — ci consiglia *en artiste* De Simone — vuole che si dubiti: il Drago ha tre teste e cento vi-



te. Può darsi che il mostro stia acquattato nel palazzo di Carlomagno, rassegnato alla coesistenza, o abbia assunto addirittura le fallaci apparenze del Borgomastro, melliflua rappresentazione della democrazia borghese e del capitalista. Basterà il rifiuto di obbedienza della docile Elsa, la figlia dell'imperatore promessa al Drago? Riuscirà Lancillotto — con l'aiuto del tappeto volante e del cappello che rende invisibile, doni ricevuti dal popolo lavoratore e virtuoso — a sbaragliare la bestia, o sarà un nuovo Don Chisciotte? De Simone ha insomma voluto dirci che davanti alle ceneri di ideologie, sistemi (e illusioni), noi tutti, nella vecchia Europa, dobbiamo vigilare contro la vocazione al trasformismo del subdolo Drago, che oggi forse sonnecchia in ciascuno di noi. Questa è la «moralità», apprezzabilissima, che il regista-compositore napoletano ha inteso consegnarci; e al posto di un fiabesco happy-end, affinché la nostra «veglia d'armi» si opponga al sonno della ragione, ha composto una bella, vibrante *Cantata in morte di un Ammazza-draghi*, su testi di poeti palestinesi e honduregni, e su un poema di Brecht per l'emigrante: piaghe in cui il Drago affonda artigli avvelenati.

I risultati artistici? Sono circoscritti, mi è parso, negli spazi limitati di questo stesso neo-engagement di tipo personalistico: la rivolta di Lancillotto in *interiore hominis*. Nella sua trasparenza abbagliante l'allegoria si fa didascalia; sotto gli smalti della godibilissima fiaba si torna all'epica popolare di Brecht; il declamato degli attori prossimo al canto assume un tono dimostrativo semplificato e amplificato. La godibilità dello spettacolo è tutta per gli occhi: *tableaux* tardomedievali e prerinascimentali, stilizzazioni da Paolo Uccello, citazioni dai preraffaelliti ma anche ammiccamenti cubisti e prestati alle illustrazioni di Gustavino (ricordate?), all'araldica delle carte da gioco, al meraviglioso in Alice. Anche il grottesco (una Elsa *en travesti*, l'istrionismo ribaldo di un Drago alla Von Stroheim dell'ottimo Bartoli) è contenuto in questa eleganza stilistica. U.R.

Havel e l'ombra di Kafka nei meandri della burocrazia

MEMORANDUM, di Václav Havel. Traduzione di Gianlorenzo Pacini. Regia (efficace) di Maurizio Schmidt. Scene e costumi (grigiore da Est europeo) di Silvia Tramparulo. Musiche di Raimondo Cammarughi. Con (tutti convicenti) Giovanni Battista Storti, Spiro Scimone, Francesco Sframeli, Linda Canciani, Massimo Greco, Fausto Marchini, Daniele Sassoon, Roberta Chiu, Giorgio Branca. Prod. Farneto e Fontemaggiore, Perugia.

Da Kafka in avanti, nella letteratura dell'Est europeo, l'immagine e la funzione dello Stato si è spesso concretizzata nella figura mostruosa di un apparato burocratico, che stritola l'individuo nei suoi imperscrutabili ingranaggi. Questa volta all'interno di un impreciso ministero viene introdotto un linguaggio artificiale, il *pydepe*, per rendere più precise le pratiche burocratiche: la nuova lingua, che poi si rivelerà un'inutile e prolissa accozzaglia di suoni, è molto complessa e all'inizio della vicenda nessuno è ancora in grado di usarla. In questo modo tutte le comunicazioni necessitano di una traduzione nel linguaggio naturale, ma il permesso per ottenerla deve essere redatto in *pydepe*. Nel circolo vizioso dell'incomprensibilità però rimane anche sviluppato il documento che ordina, paradossalmente nella lingua artificiale, di eliminare appunto... la lingua artificiale.

Sono passati venticinque anni dalla stesura di questo testo; i regimi comunisti (a cui si ispira neanche troppo velatamente la vicenda) sono crollati; Havel, promotore della «rivoluzione di velluto», è oggi Presidente della Repubblica: tutto questo relega inevitabilmente il testo entro confini spazio-temporali ben precisi. Ma forse è solo rispettandone la collocazione storica, come ha fatto con coerenza il gruppo Farneto, che si riesce ad apprezzarlo come testimonianza — con spunti tra l'altro di grottesco umorismo — di un'epoca e ad evitare il rischio di forzati anacronismi interpretativi nel nome di un messaggio che non è necessariamente eterno. Claudia Cannella

UN ALLESTIMENTO STILIZZATO ALL'INSEGNA DEL GUSTO



Massimo Ranieri ferito dall'amore nel mitico *Liola* diretto da Scaparro

VICO FAGGI

LIOLA, di Pirandello (testo in lingua). Regia (misurata) di Maurizio Scaparro. Scene e costumi (stilizzati) di Roberto Francia. Musiche (gradevoli) di Nicola Piovani. Con Massimo Ranieri (slancio e simpatia) e (ben intonati e professionali) Carlo Crocchio, Gianna Piaz, Stefania Di Nardo, Patrizia Spinosi, Fulvia Carotenuto, Giselda Castrini, Rachele Ghersi, Gabriella Perrotti, Ketty Vinci, Annamaria Colasanti e i bambini, bravissimi: Alessio e Stefano De Filippis e Virgilio Brancaccio. Prod. Teatro di Genova e Biondo di Palermo.

Confrontiamo la didascalia iniziale, che si legge nel testo pirandelliano, con l'immagine scenica che lo spettacolo ci propone al levarsi del sipario. Da un lato: «Tettoia tra la casa colonica e il magazzino, la stalla e il palmento della zia Croce Azzara. In fondo, campagna con ceppi di fichidindia, mandorli e olivi saraceni. Sul lato destro, sotto la tettoia, la porta della casa colonica, ecc.». Dall'altro: una piattaforma circolare che è sottolineata da una semicircolare siepe che sorge dietro, con in mezzo un albero solitario che spicca. Lo spettacolo attua dunque — e subito lo proclama — un processo di stilizzazione fortemente accentuato in chiave non naturalistica. Ma anche il testo, che viene recitato, è stato oggetto di qualcosa di simile ad una stilizzazione, dato che è la traduzione (curata dallo stesso Pirandello) del testo originario, che era tutto immerso nel duro dialetto di Girgenti. Siamo quindi dinanzi alla stilizzazione di una stilizzazione, il che peraltro non comporta necessariamente un giudizio negativo sul risultato. Scritta in quindici giorni, fra l'agosto e il settembre 1916, *Liola* costituisce la rivale dell'arte sulla disperazione, poiché, in quel tempo, il figlio maggiore di Pirandello era prigioniero di guerra e la consorte in preda alle sue turbe psichiche. Sentì, l'autore, nel corso della sua fatica, che gli stava nascendo qualcosa di poetico e, terminato il lavoro, non mancò di affermare che «era venuto proprio bene». E forse aveva ragione, trattandosi di un'opera che era legata, nelle sue fibre più profonde, al dialetto dell'infanzia, anzi al vernacolo, veicolante esperienze e memorie e voci di un mondo sentito come originario, in cui Pirandello era stato coinvolto. In italiano *Liola* finisce per essere altra cosa. Al livello più basso è una storia di corna, con beffa e controbeffa; un gradino più in su è una storia di «roba», cioè di terra ed eredità; un passo avanti e siamo nel tema più pirandelliano: esaltazione della vita, della fertilità, dell'immediatezza naturale e dell'istinto, riassunti nel personaggio di Liola, che vive un suo libero, spontaneo, gioioso rapporto con la donna e i bambini: vita che si afferma e trionfalmente si perpetua (con una punta di irrazionalismo). Scaparro ha scelto una linea mediana e l'ha realizzata attingendo, con misura e con gusto, a ciascuno dei tre livelli, senza privilegiarne nessuno, e mettendo a frutto, su una linea di coerenza, il prestigio di Ranieri, il mestiere di Crocchio e della Piaz, il fervore di tutta la compagnia, che si è mossa con buon ritmo e intelligenza *iuxta choragi principia*.

Il pubblico ha mostrato di gradire, non insensibile, in specie, a quella punta di malinconia che Ranieri introduce nelle battute conclusive, dopo che Tuzza gli ha inferto la ferita. □



Fede di fuoco e nichilismo nell'Erodiade di Testori

ERODIADE, di Giovanni Testori. Regia (ritualismo decadente) di Antonio Syxty. Elementi scenici (efficace simbolismo orrorifico) di Milo Sacchi. Costumi di Emanuela Mari. Con (interpretazione intensa e sofferta) Raffaella Boscolo. Prod. Teatro Out Off, Milano.

Scritta tra il 1967 e il '68, messa in scena per la prima volta nel 1984 sulla base di una seconda stesura per l'interpretazione di Adriana Innocenti, *Erodiade* di Giovanni Testori viene ripresa nella sua versione originaria dalla compagnia del Teatro Out Off di Milano, al quindicesimo anno di attività.

Limitato il dialogo tra Erodiade e il pubblico, il fuoco dell'azione drammatica si concentra ed esplode nel lacerante monologo di una passione non corrisposta che, varcati i confini dell'odio, si conclude nell'omicidio e nell'autodistruzione. Erodiade, spingendo la giovane figlia Salomé nel letto di Erode, ha ottenuto in cambio dal tetrarca la testa di Giovanni, «ultimo profeta martire primo», colpevole di aver preferito al suo amore l'amore per il Dio dei cristiani. Due passioni, dunque, di uguale intensità, ma di segno opposto si scontrano in un duello mortifero: morte dello spirito per Erodiade che, nel nome di una devastante attrazione, ha ceduto il suo potere di regina (ora nelle mani di Salomé), ha infangato e distrutto il suo ruolo di moglie, amante e madre; morte del corpo per Giovanni, coerente fino al martirio nella fede in un Dio assoluto, la cui testa, trasfigurata sulla scena nel pesce della simbologia cristiana, troneggia macabra come antagonista muta della donna.

Il giovane regista Antonio Syxty, che già in precedenza aveva toccato i temi dell'ossessione della carne e della parola con *Orgia* di Pasolini e *Tieste* di Seneca, fa muovere Erodiade — alla quale Raffaella Boscolo riesce a dare i toni straziati di impotente fragilità e di rabbia amorosa per una passione a senso unico — in uno spazio di sanguigna cupezza in cui le sculture feticistiche di Milo Sacchi (oltre alla testa di Giovanni, un trono barbarico e una grossa croce incrostate di elementi ittiformi) fanno da mostruosi testimoni al nichilismo distruttivo di un mondo senza Dio. *Claudia Cannella*

Il presente e il passato nella Cronaca di Marquez

CRONACA DI UNA MORTE ANNUNCIATA, di Salvador Tavora (genio popolare) da Gabriel Garcia Marquez. Uno spettacolo della Cuadra di Siviglia. Fabbricone, Prato.

Torna in Italia a quattro anni di distanza la Cuadra di Siviglia con un nuovo spettacolo proiettato oltre l'Atlantico, una personale drammatizzazione di *Cronaca di una morte annunciata*, racconto lungo, piuttosto che breve romanzo, di Gabriel Garcia Marquez, autore che, in questi ultimi anni, è stato oggetto di attenzioni di uomini di teatro. Stessa lingua, stesse radici, Tavora ha voluto trasferire la fosca (e ridicola) tragedia dalla ipotetica, sonnolenta provincia colombiana di Marquez alla rovente, languida Andalusia.

Racconto esemplare per squarci e frammenti, in bilico fra presente e passato, la *Cronaca* si è prestata a diventare una sceneggiatura e, inevitabilmente, un film. Ma se il film di Francesco Rosi era restato nell'ambito della «cronaca», Tavora ha restituito al racconto elementi magici, simbolici allora assenti, mutuati dal folclore di qua e di là dell'oceano, una miscela esplosiva a sensazione, di sicura presa sul pubblico, accompagnata da avvolgenti musiche da circo, da corrida, da processioni e flamenco, canto hondo, nonché l'immanicabile Mozart del *Requiem*.

La storia, ben nota — il titolo è perfino finito fra i luoghi comuni —, contempla la tragica fine del sognatore, svagato Santiago Nazario, additato come seduttore di Angela Vicario, andata sposa, non più illibata, a Bayardo San Roman e immediatamente ripudiata. Paulo e Pedro, fratelli della disonore, decidono di lavare l'oltraggio col sangue. Unico a non sapere dell'agguato dei Vicario è proprio Santiago che si lascerà uccidere sulla porta di casa.

Tavora ha ammantato la sua *Cronaca* di coloriture forti, da melodramma, sia con la colonna sonora, come s'è già accennato, sia nell'esasperazione dei toni interpretativi, sia non lesinando effetti e effetti-taceti e scivolando nel *grand guignol*, sia pur velato di una dose di ironia. Spettacolo di immediato impatto, ma di una certa discontinuità: a scene di vivida naturale teatralità, vedi le danze dell'Ombra di Santiago, o di intensa, plastica drammaticità, vedi le nozze disperate di Angela e San Roman, si alternano situazioni reiterate, veri doppiopini, e presepi profani di voluta ambiguità: un occhio al comune nazionalpopolare, un altro allo sberleffo intellettuale. Fatto sta che lo spettacolo è assimilato diversamente: al Fabbricone gli applausi sono schioccati nei momenti dell'atletismo dei fratelli Vicario, del virtuosismo dei ballerini e al finale solenne e truculento, mentre sono passati sotto silenzio passaggi di particolare finezza interpretativa. Dire della bravura del gruppo è perfino superfluo. *Paolo Lucchesini*

All'inferno con Rimbaud le marionette di Ceronetti

VIAGGIA, VIAGGIA, RIMBAUD, di Guido Ceronetti, con le sue marionette ideofore. Con Melissa (Manuela Tamietti), Norma (Paola Roman), Yorik (Ciro Buttari), Zilda (Roberta Formier): bravissimi attori, animatori e coordinatori delle voci e delle musiche. Regia di Jeremy Cassandri (alias Guido Ceronetti): invenzione, poesia, humour. Assistente Giacomo Tomo (Luca Valentino). Prod. Teatro dell'Angolo e Teatro dei Sensibili di Torino.

Ecco un grande spettacolo, del calibro del *Faust* o degli *Ultimi giorni dell'umanità* quanto a densità dello specifico teatrale: c'è molto più teatro in queste marionette di 30 centimetri, un palcoscenico 50x70 e scene messe insieme con colla e for-



bici che in tanti presunti *kolossal* della stagione di prosa. Di Ceronetti conoscevamo la vasta e raffinata cultura, la perizia di traduttore di testi latini e biblici, la *verve* dissacrante con cui affronta la cultura e la società contemporanee. Conoscevamo invece soltanto per fama il suo *hobby* delle marionette. E finalmente eccole a Milano, le sue marionette ideofore: una piccola, grande meraviglia. Per marionetta ideofora bisogna intendere una marionetta svincolata dalla fissità del ruolo di interprete di storie popolari; una sorta di spirito folletto materializzatosi attraverso un mucchietto di gesso, di stoppa, di straccetti colorati e di fildiferro, che appare, salta, vola e sparisce soltanto per lasciare nello spettatore, che cosa? Il segno di un'idea, di un'emozione, di una fantasticheria. È insomma l'ectoplasma di un teatrino interiore: ma non pensate a Freud, a Jung o a Moreno: pensate piuttosto ai dadaisti, ai surrealisti e ai patafisici del primo Novecento, agli animatori dei teatrini cechi o polacchi, un teatro povero, anzi poverissimo che s'illumina tuttavia della fantasia, della memoria poetica e dei ghiribizzi mentali dello spettatore.

Un'operazione del genere poteva venire in mente soltanto ad un letterato di temperie subalpina come Ceronetti, che della Torino più nostalgica e segreta condivide da sempre curiosità esoteriche, passioni surreali, inclinazioni decadenti. E l'amore per la letteratura francese, di cui trasuda *Viaggia, viaggia, Rimbaud*, che prende lo spunto da una evocazione dell'autore della *Saison en enfer* nel quasi concluso centenario della morte (Ceronetti ha detto davanti agli 80 spettatori ammessi allo spettacolo i versi di *Sensations*, quasi un manifesto estetico delle marionette ideofore), per farci percorrere poi nel tempo e nello spazio la *douce France*, quella della provincia *ardennoise* dov'era nato il poeta, quella dei *Pierrot lunaires*, dei *Moulin Rouge*, della mitologia del circo, dei romanzi naturalisti di Zola, delle parate tricolori. I due poli dello spettacolo sono l'innocenza dell'infanzia e le malizie della cultura; la corda tesa è quella di una ironica (e segretamente malinconica) intelligenza poetica. Torna Rimbaud l'africano, con il suo fez e la gamba divorata dalla gangrena, viene a seminare panico tra le attrici l'Uomo invisibile, volano angiolotti e pipistrelli, nottambuli viziosi si danno appuntamento nei *pissoirs*, ritorna la zoliana, sventurata Gervaise, si

aspetta ma invano Corinna la donna cannone, timidi fidanzati s'incontrano *dans les soirs bleus d'été*, mani guantate ballano il *French Cancan*, muoiono le marionette falciate da una Morte sbarazzina, monsieur Toutlemonde reclama una sedia e sulla sedia elettrica muore, le animule ideofore vengono catturate in un retino come farfalle mentre la Terra, novella Madame Butterfly, canta «Un bel di vedremo levarsi un buconero». U.R.

Ometti senza smalto con le voci e il respiro mozzo

BIOGRAFIE PROVVISORIE. CINQUE STORIE SURREALI, scritto, interpretato e diretto da Domenico Brioschi.

Domenico Brioschi, personalità teatrale emergente, cerca l'anima del teatro. A servizio dell'arte scenica mette un notevole spessore culturale, uno studio accanito e una solida formazione avviata con il Piccolo di Milano. Anche in queste trasognate e malinconiche *Biografie* dà prova di un impegno teso al massimo. Sono schegge di vicende di ometti senza smalto, dalle voci e dal respiro mozzo per la frustrazione, che dopo il bagliore di ribellione che li illumina, saranno risucchiati dal fondo nero sul quale si erano per un attimo tagliati. M.C.

Penetra nell'inconscio lo Studio 5 sui Demoni

QUADRIGLIE, Studio N. 5 su *I Demoni* di Fjodor Dostoevskij. Progetto drammaturgico e regia (magnifica visionarietà) di Thierry Salmon. Movimenti di Marica Klingler. Musiche originali (minimalismo astratto) di Patrick De Clerck. Costumi (sobrietà d'epoca) di Ursula Patzak. Con (cast affiatato ed energico) Renata Palmieriello, Bruno Stori, Maria Grazia Mandruzzato e la Scuola d'Arte drammatica di Vassiliev di Mosca. Prod. Drama Teatri San Geminiano.

L'abbiamo vista, «morbosamente pallida, zoppi-care un po'», con quel fiore bianco, invadente, accostato alla treccia nera. E anche lui, il «patriarca alto». Mar'ja Timofeevna Lebjadkina e Stepan Trofimovic. Incontrare la spiritualità assente dei *Demoni* di Dostoevskij è un'esperienza che va al di là dell'inquietudine e penetra nell'inconscio. Così Drama Teatri San Geminiano ha appassionatamente presentato i nuovi frammenti del suo Thierry Salmon, il belga che lavora nel cuore del mondo, dividendosi tra l'Italia e la Russia. Nell'epoca in cui i grandi si lasciano tentare dai grandi (Strehler dai 17.000 versi del *Faust*, Ronconi dalle ottocento pagine di Kraus, Tiezzi dai gironi danteschi), Salmon ha immaginato uno studio su Dostoevskij che si concluderà non si sa quando, fedele alle esigenze irrinunciabili della ricerca che è allergica ai limiti temporali. Prima o poi ci saranno dieci ore di *Demoni* dunque, mentre per poco più di un'ora il pubblico ha assistito a Modena alle uniche tre rappresentazioni italiane di *Quadriglie*, Studio n. 5 su *I Demoni*.

È apparso un Dostoevskij raccontato ai confini del tempo, riflesso in specchi di gigantesco, appannato splendore, diviso tra l'interpretazione del gruppo di attori originario, quello che aveva proposto a Volterra *Tre studi per I Demoni* e le finenze interpretative degli attori dell'Accademia d'Arte drammatica di Mosca. Le musiche composte da Patrick De Clerck, algide, disperanti, eseguite in scena da un quartetto d'archi, scandivano, in dissonanza coi movimenti degli attori, le fasi di una tragedia. La tragedia dell'assenza. Assenza di Dio, che altro non è se non «il dolore della paura davanti alla morte», assenza di Nikolai Stavrogin, vero *Demone* del dramma, che Salmon si riserva di far incontrare al pubblico più avanti. *Rossella Minotti*

GOLDONI '93

ANTICONVENZIONALE VERSIONE CON LA GUARNIERI E LA OCCHINI

Le affinità fra Goldoni e Marivaux nella *Moglie saggia* di Patroni Griffi

LA MOGLIE SAGGIA (1752), di Carlo Goldoni. Regia (intelligentemente anticonvenzionale) di Giuseppe Patroni Griffi. Scene (eleganze neoclassiche, funzionalità) di Aldo Terlizzi. Costumi (raffinati cromatismi) di Gabriella Pescucci. Luci (efficaci) di Domenico Maggiotti. Con Annamaria Guarnieri e Ilaria Occhini (magistrali interpretazioni di Rosaura e Beatrice), Luciano Virgilio (Ottavio, esagitato libertino), Anna Gualdo (vivace Corallina), Giovanni Crippa (Brighella comicamente disinibito), Franco Mezzera (corposo Pantalone), Marcello Donati (Arlecchino francesizzato), Danilo Negrelli e Fabio Rusca (ingombranti parassiti). Prod. Audac Umbria.

Felice decisione, questa del nuovo direttore dello Stabile di Roma Pietro Carriglio, di inaugurare la stagione dell'Argentina con questo non banale, anzi illuminante allestimento goldoniano di Patroni Griffi, che fa presagire un Bicerinario non di routine.

La *moglie saggia* — dal Goldoni scritta nel periodo di grande fervore creativo delle «sedici commedie» —, non ha lo sbalzo psicologico e umano della *Locandiera*, che sarebbe venuta un anno dopo, ma non per questo è opera da trascurare. Con il suo genio teatrale Goldoni ha saputo trarre da un *feuilleton* dai toni neri (e gialli, nella lettura intrigante di Patroni Griffi) un affresco sociale di notevole spessore, e una moralità scenica nient'affatto fastidiosa. È una storia che ruota intorno ad un bicchiere di limonata, contenente del veleno però. E l'avvelenatore (mancato) è il conte Ottavio, libertino cinico e alla fine pentito, che vorrebbe liberarsi della moglie borghese Rosaura, figlia del ricco mercante Pantalone, per amoreggiare senza impacci con una sua pari, la marchesa Beatrice, inquieta ed altezzosa. Al gesto estremo il conte arriva dopo avere maltrattato in mille modi la moglie saggia, fin troppo timorata e paziente, e dopo avere concordato finanche col suocero il prezzo di un divorzio che non dovrebbe privarlo della dote della ripudiata consorte. Ma la moglie mangia la foglia, e non beve la limonata; per soprammercato, si toglie la soddisfazione di far credere che la bevanda mortifera se l'è bevuta l'aristocratica rivale. Niente morti, alla fine; repentino ravvedimento del conte, assalito dai rimorsi, e ricomposizione di un ordine familiare che allietterà la vecchiaia di Pantalone, mentre alla marchesa Beatrice resterà, magra consolazione, la compagnia di due cicisbei, Lelio e Florindo, e i tre servitori testimoni della vicenda, Brighella, Corallina e Arlecchino, trarranno le loro ironiche moralità.

Da questo pasticciaccio di umori e di caratteri — che utilizza da un lato gli ultimi bagliori delle maschere della Commedia (ma il regista, accortamente, ha messo Arlecchino, Pantalone e Brighella in abiti borghesi), e dall'altro prelude al *vaudeville* settecentesco e perfino, con il «cantabile» dei sentimenti, al melodramma del secolo dopo — Goldoni ricava un gioco teatrale singolarmente vicino a quello di Marivaux. Anche perché Patroni Griffi alle affinità fra Goldoni e Marivaux, qui, mostra di credere, del francese utilizzando i ritmi scenici, l'ambiguità quasi impalpabile delle passioni amorose, l'incostanza del cuore, i veleni delle relazioni sociali tra la borghesia, che trionfa attraverso la «saggezza» della virtuosa Rosaura, l'aristocrazia, ridotta alla vanità delle apparenze, e la plebe, già intenta a minare con l'irriverenza e l'ironia l'ordine, anzi il disordine costituito.

È un altro pregio, a mio parere, della regia di Patroni Griffi l'aver mostrato, in sottofondo, la trama delle tensioni sociali del secolo, in una Venezia che nasconde sotto manieristiche apparenze (che lo scenografo, utilizzando colonnine corinzie e aerei tendaggi sullo sfondo di cieli lividi, colora di nostalgie neoclassiche e di romantiche byroniane) le ombre e i vapori della decadenza. Questo illuministico annuncio di tempi nuovi è del resto nella moralità della vicenda e nei caratteri. Rosaura è la donna nuova che si libera, lacerandola, dalle ipocrisie dell'epoca: in una scena che è un bellissimo pezzo di teatro si risolve ad andare nella tana della marchesa rivale, per disarmarla mettendo carte in tavola, prima manifestando smarrimento e dolore e poi facendo appello ad una solidarietà fra cuori onesti, che spiazza di colpo il gioco della rivale.

È la lettura intelligente di questo sottotesto che fa lievitare le riposte virtù della commedia, cogliendone le luminose trasparenze nel groviglio di ben manipolate ma abusate convenzioni; e il merito di questa lettura è anche degli interpreti che — benedetti! — hanno lasciato da parte il goldonismo di maniera. Soprattutto le due attrici, rivali nei ruoli ma affiatissime in un gioco assai raffinato di opposizioni psicologiche. La Guarnieri ha ripreso, ispirata, il ruolo di «eroina positiva» che aveva già tenuto con Ronconi nella *Serva amorosa* e, senza cadere nel manierismo patetico della vittima, anzi permettendosi piccole rivolte e attimi di furore, sfoderando sottomissione ma anche orgoglio, ha animato dal didentro, in un disegno interpretativo coerente, la figura di Rosaura. E la Occhini è stata una Beatrice arrogante per censo, ma in definitiva vulnerabile, in fondo segretamente complice della rivale, evitando la trappola della caricatura. Il Virgilio ha saputo dominare il suo personaggio «impossibile», di quasi uxoricida pentito, con mestiere e sensibilità; e son state spiritose e di garbo le caratterizzazioni di Crippa e degli altri. *Ugo Ronfani*



Guardando la luna rossa senza pensare al futuro

REDMUN, scritto e diretto da Alfonso Santagata. Elementi di scena, luci, rumoristica (genere teatro brut) di Tullio Ortolani. Con Santagata, Claudio Morganti e Cos Gradilone (molto impegno). Prod. Crt, Milano.

La premiata ditta Santagata-Morganti (Premio della Critica, Premio Ubu) è attiva dall'80, e si è conquistata un posto ben definito nell'area della sperimentazione, per l'impegno e la coerenza di un lavoro concretizzati in 13 spettacoli, 11 dei quali scritti da Santagata. I due spettacoli «firmati» sono stati *Il calapranzi* di Pinter, forse la prova più intensa e persuasiva dei due attori, e *Finale di partita* di Beckett, ma i testi prodotti direttamente hanno ampiamente citato autori di elezione: oltre ai due sopracitati Buchner, Kleist, Artaud, Genet, Ionesco, Muller o Koltès. È insomma, quella di Santagata, una scrittura per contaminazioni e per citazioni, trasferita in una quotidianità degradata, in mezzo a figure marginali (i due attori hanno lavorato anche all'interno di stabilimenti carcerari) e chiusa in un *huis clos* teatrale. Questa identificazione vita-scena dà una carica forte, e patetica, agli spettacoli.

Queste caratteristiche sono ben presenti in quest'ultimo allestimento. E sono presenti, anche, riferimenti ad una cultura teatrale conquistata dal vivo, con la passione degli autodidatti, con l'impegno di un solido artigianato scenico. Aggiungo — ed è stata la sorpresa più gradevole della serata al Teatro della 14^a — che i due attori hanno migliorato le loro qualità interpretative, soprattutto Morganti, che in *Redmun* assume il ruolo di un «fou du théâtre» il quale si prende per Riccardo III, ed entra ed esce nel travestimento scespiriano con buone varianti parodistiche. Ai due attori s'è aggiunto, bene integrato, Cos Gradilone, il quale, di origine albanese, risulta convincente nella parte di un extracomunitario, il cui ruolo, beckettiano anziché, consiste nell'occuparsi di un semi-cadavere (parlante) chiamato Stanco. Mentre Santagata è un clandestino aggrappato ai brandelli di defunti ideali, che ancora agiscono come trappole ideologiche. Il terzetto si è rifugiato in un teatro in rovina (situazione che richiama, tra parentesi, il tema del romanzo di Roberto De Monticelli *L'educazione teatrale*), e sulle loro teste vortica, implacabile e rumoroso, un elicottero, venuto da qualche Guerra del Golfo.

Redmun non si racconta. È un apologo notturno su un teatro, una cultura e una società che hanno perduto gli ancoraggi dei vecchi valori e si muovono sulla zattera di un naufragio. I tre sono dei clochards del post-ideologico, che compiono un

oscuro «viaggio al termine della notte» cercando di reinventarsi ragioni di vita. I loro tentativi di risvegliare il mondo si scontrano però con una violenza diffusa, che s'incarna nei gesti, che inquina il pensiero. In questo vuoto esistenziale che nessuna utopia riesce più a riempire suona, ricorrente, una maledizione dai toni biblici: «Tu sei il vero nemico della pace in questo misero mondo: che tu possa scambiare i tuoi amici per traditori e i tuoi nemici per amici, figlio dell'inferno, nemico della natura». Nel cielo buio è apparsa una luna rossa: segno di una canzone e di un'utopia. Ugo Ronfani

Il tumultuoso sodalizio fra Rimbaud e Verlaine

IO È UN ALTRO, di Barbara Nativi (fedele adattatrice) da opere di Rimbaud e Verlaine. Regia (chiara e affascinante) di Barbara Nativi. Scene (evocative e funzionali) di Dimitri Milopolus. Musiche (avvolgenti) di Marco Baraldi. Con Silvano Panichi, Riccardo Naldini, Silvia Guidi, Simona Arrighi, Monica Bauco, Vania Rotondi (tutti bravissimi). Teatro della Limonaia, Sesto Fiorentino.

Il fascino provocatorio, brutale, derisorio di Rimbaud, di Verlaine e dei surrealisti francesi ha sempre sedotto il teatro. E proprio a questi due *maudits* fotografati nel breve periodo del loro sodalizio morboso e tumultuoso, conclusosi con il tentativo maledetto di omicidio di Verlaine, qualche rivoltella a vuoto contro il suo giovane compagno. I due avevano in comune anarchismo e anticonformismo. Rimbaud, incline alla caricaturalità e all'epigramma feroce, aveva sedici anni quando conobbe Verlaine, di una decina d'anni più vecchio, sposato, un figlio, amorale, il vizio per bandiera. Era il 1871. Dopo due anni di vagabondaggi per l'Europa l'incantesimo si spezzò. Verlaine, scontati alcuni mesi di prigione, fu colto da una crisi mistica esistenziale convertendosi al cattolicesimo. Rimbaud decise di smettere di scrivere poco dopo, in giro per il mondo facendo mille mestieri; quasi tutte le sue opere furono pubblicate postume fra il 1891 e il 1895.

Questa stringatissima, ovviamente incompleta, scheda informativa ci pare necessaria per inquadrare l'azione e il momento storico di *Io è un altro*, ultima fatica di Barbara Nativi, drammaturga e regista, dei suoi collaboratori e degli allievi del Laboratorio Nove impegnati in una cavalcata durata un intero anno attraverso la poesia di Rimbaud e Verlaine. Ma, al di là di uno studio profondo, nobile e faticoso, questo testo composto con pazienza certosina e deferente rispetto, al primo impatto appalesa un solidissimo impianto drammaturgico, prodotto di preziosi incastri di opere o brani, ma anche di versi isolati o frasi, se non pro-

prio parole isolate autografe intelligentemente inserite ovunque avessero un senso preciso.

Il testo, puntigliosamente creato e vagliato a lungo al setaccio del palcoscenico da Barbara Nativi, è un tutt'uno armonico con lo spettacolo di una raffinatezza visiva, sonora, dinamica rare per un prodotto di laboratorio che, grazie alla fantasia e all'impegno dei poveri, ha la forza delle idee e non abbisogna di apparati costosi. Il vasto spazio, ricavato da più della metà della platea della Limonaia che si salda scenograficamente con il palco, è organizzato da Dimitri Milopolus: in primo piano un ambiente medio borghese, carta da parati alle pareti, tappeti e mobili; a ridosso dal boccascena un ammasso di oggetti di ogni genere, ringhiere spezzate, tracce di barricate dei giorni della Comune; in alto, piantato fra i rottami, si erge sbilenco il bozzetto per la zattera della Medusa di Géricault, simbolo di un Romanticismo rifiutato dalle nuove generazioni di artisti. E belle, affascinanti le musiche di Marco Baraldi con in testa a tutte una torbida, sensuale giava danzata dai due poeti. Paolo Lucchesini

Bucci disinibito mattatore di un borghese senza finezze

IL BORGHESE GENTILUOMO, di Molière. Traduzione (disinvoltata, riduttiva) di Annarosa Pedol. Regia (toni farseschi, vivace) di Armando Pugliese. Scene (funzionale, senza sfarzo) di Bruno Buoincontri. Costumi (volutamente chiassosi) di Silvia Polidori. Musiche (*pastiches* da Lulli) di Antonio Sinagra. Con Flavio Bucci (personale interpretazione in grottesco), Micaela Pignatelli, Gianfelice Imparato, Luigi Mezzanotte, Stefania Cano (colorite caratterizzazioni). Prod. Apas-Ville Vesuviana.

Se si pretendesse ancora fedeltà ai classici ci sarebbe molto da dire sul come si mettono in scena, oggi, Shakespeare o Marivaux e Goldoni, o per l'appunto Molière. Soprattutto negli allestimenti destinati ai festival, com'è il caso dello spettacolo di cui stiamo per dire: in questi casi il «taglia e cuci» di registi ed attori non conosce spesso vie di mezzo. Sicché a chi, come a noi, non piacciono né le rivisitazioni accademiche né le dissacrazioni a tutto campo, riesce difficile, alla fin fine, esprimere un giudizio. Prendiamo questo *Bourgeois gentilhomme*: ha allietato le sere dei napoletani a Villa Campolieto e viene applaudito a scena aperta al Franco Parenti non proprio per le finezze del testo (i consensi vanno ai momenti in cui si scatena la farsa: le lezioni di danza, di scherma e di glottologia cui si sottopone quel *parvenu* di Monsieur Jourdan; il *flirt* a base di titillamenti coi piedi nudi con la marchesa Dorimène; il balletto arcadico e la turcheria nello stile della comica finale). Inoltre — cosa da non sottovalutare — induce il pubblico degli studenti ad abbandonare ogni timore reverenziale e a divertirsi come se vedesse un film di Jerry Lewis. Però, ecco: giusto chiedersi se un Molière così, di grana grossa, con irruzione di maschere, momenti da sceneggiata napoletana ed escursioni nella parodia alla Petrolini è ancora Molière. Ora la farsa non ha, per sua natura, tanto spessore; e l'intenzione del regista (calcare sulla follia visionaria di un Don Chisciotte in pantofole; immaginare un ribaltamento di ruoli, per cui il gabbato potrebbe essere il gabbatore) stenta ad apparire sulla scena. Non mi si fraintenda: so bene che *Le bourgeois* era nato come *comédie-ballet* e già conteneva, nella penna di Molière, motivi parodistici e farseschi, verosimilmente nutriti di quella recitazione à l'italienne cui Pugliese fa ricorso con dovizia *naïve*. Non grido, dunque, allo scandalo, dico però che si poteva, nella direzione prescelta, lavorare di più, come si dice, «sul fino». Bucci, mattatore disinibito di questa *parade* del grottesco, conferma una presenza scenica di tutto rispetto, lavorando il personaggio su un ampio

spettro di effetti, colorandolo di tic e manie, di impuntature ma anche di patetici stravolgimenti. Ha accanto una Madame Jourdan (la Pignatelli) efficace nel ruolo della moglie implacabile virtuosa, un Coviello servitore che ha bene ereditato da Arlecchino (l'Imparato, ch'è anche un ridicolo prototipo di filosofo), un Conte Dorante tutto spumeggiante ribalderia (il Mezzanotte) e attori bene in sintonia col progetto farsesco: la Cano, dalle risate contagiose; il Maradei, il Tosto, il Vinci. Ugo Ronfani

Sussurri e grida nella Trieste di Svevo

CON LA PENNA D'ORO, di Italo Svevo. Regia e adattamento (scavo psicologico, invenzione) di Nanni Garella. Scene e costumi (evocanti una plumbea Trieste) di Antonio Fiorentino. Luci (funzionali) di Gigi Saccomandi. Con Marisa e Paola Della Pasqua, Adriana De Guilmi, Claudio Migliavacca, Riccardo Pradella, Stefano Peruzzo, Rosanna Bruzzo (buon livello, intelligenza con il regista).

Un giovane regista dotato rilegge lo Svevo drammaturgico, ancora da scoprire: ed ecco che lo spettatore attento ha diritto a una lieta sorpresa. Se questo effetto sorpresa non mi fa velo, pare a me che la commedia — nonostante sia incompiuta e la forma risulti inferiore ai contenuti, come spesso accade in Svevo — meriti di essere considerata un capolavoro nel suo genere. L'intreccio naturalistico tracima dal principio alla fine in una analisi psicologica magistrale, i codici della convenzione teatrale sono continuamente stravolti in un confronto fra testo e sottotesto, fra il detto e il sottinteso; e lo sguardo dell'autore, senz'essere impietoso, incide sul corpo sociale preso di mira, il mondomedio borghese della Trieste primo Novecento, con l'esattezza di un bisturi. C'è in questa storia di due cugine rivali l'atmosfera avvelenata delle *pièces* di Berstein, di Passeur, di Mauriac, del Sartre di *Huis clos*.

Garella ha fatto il resto. Egli ha preso in mano con partecipata attenzione la *pièce* incompiuta (che Umbro Apollonio aveva arrangiato, che De Francovich nel '70 e l'anno scorso Parodi avevano allestito con altri titoli), e lavorando di montaggio con accortezza ha impaginato «i sussurri e le grida» (il riferimento a Bergman è voluto) di questa saga familiare *en noir*. Sostituendo al finale inesistente (perché Svevo non scrisse mai il quarto atto? forse perché — suggerisce Garella — sentiva che la vicenda era e doveva restare inconclusa) delle indicazioni sottili atte a intrattenere nello spettatore uno stato di allarme, il presagio di nuove ipocrisie, di futuri inganni, di incombenti disastri.

Alberta (Paola Della Pasqua), sposata a un uomo d'affari tollerante e un po' pusillanime (un ottimo Claudio Migliavacca), offre la sua carità pelosa a una cugina povera, vedova con prole, Alice (Marisa Della Pasqua). E così facendo sfoga una sua volontà di sopraffazione, e rimasta vecchie piaghe. Le impone di tenersi in casa una vecchia zia paralitica (Adriana De Guilmi, felicemente nel personaggio), sulla quale agisce una serva-governante impicciona (Rosanna Bruzzo). Poi, però, fa venire sotto il suo tetto la zia: e anche questa è falsa generosità, l'obiettivo inconscio è pur sempre quello di condizionare psicologicamente e isolare la cugina. Alberta arriva a meditare un adulterio con un pittore amico (Stefano Peruzzo, efficace nei toni dell'indecisione) quando s'accorge che questi è l'amante della cugina, ma poi combina — in un clima di precaria rappacificazione — il matrimonio fra i due: e sarà un altro modo di esercitare il suo predominio. C'è anche, a lato di questi personaggi, un amico di famiglia noiosamente devoto, e lo rende bene Riccardo Pradella.

Questa «strategia del ragnò», che invischiava tutti in un amore-disamore, è rappresentata da Garella mandando in frantumi lo specchio del racconto: dei neri in scena spezzano «cinematograficamente» le sequenze, mantenendo il tutto in un clima di continua, intrigante sospensione. Ugo Ronfani

LIBERTÀ A BREMA CON LA MILANI, REGISTA BERNARDI

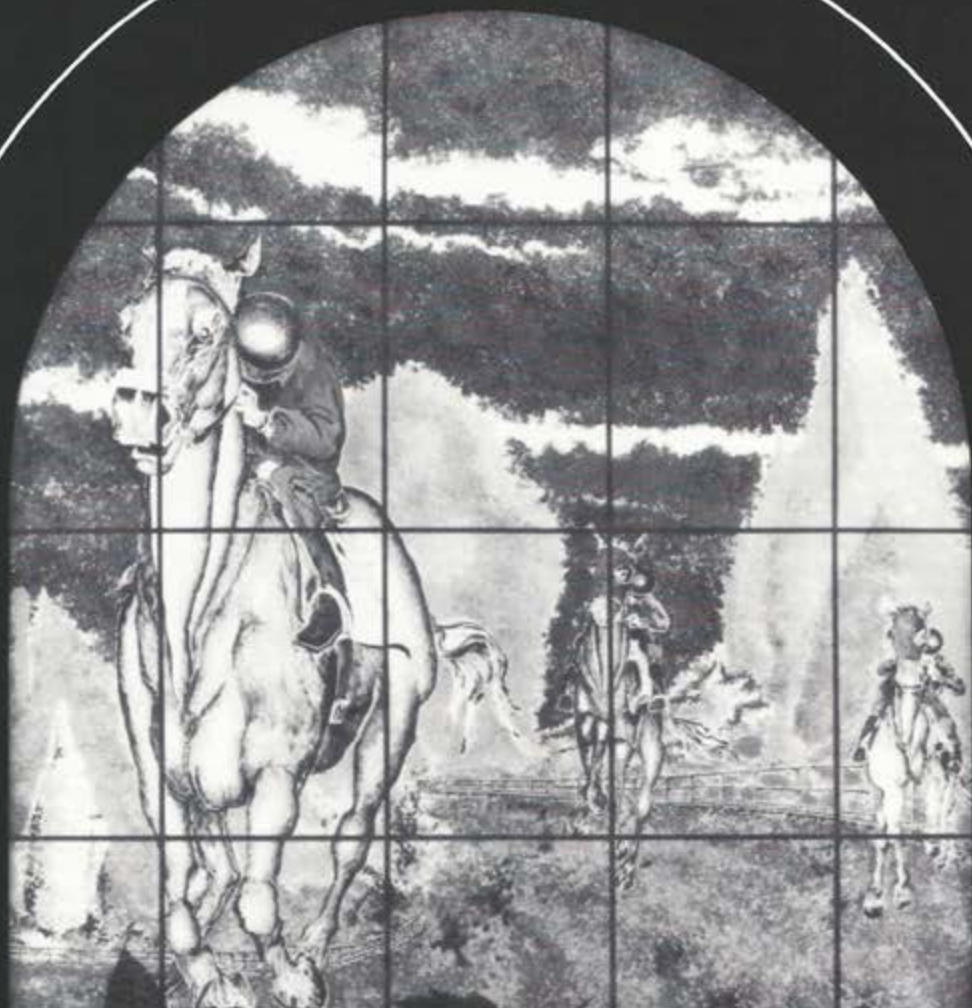
Fassbinder moralista *maudit* dalla parte di una avvelenatrice



LIBERTÀ A BREMA, di R.W. Fassbinder. Traduzione (vigorosa) di Umberto Gandini. Regia (realismo nero e *horror* grottesco) di Marco Bernardi. Scene (efficacemente claustrofobiche) di Gisbert Jakel. Musiche (temi sacri e dodecafonici) di Franco Maurina. Con Patrizia Milani (sofferta, esemplare interpretazione) e (tutti a buon livello) Leda Celani, Marco Morellini, Libero Sansavini, Mario Pachi, Andrea Emeri, Giovanni Sorenti, Enzo Turrin, Maurizio Ranieri, Lorena Crepaldi, Luigi Ottoni. Prod. Stabile Bolzano.

Allestito da Bernardi per lo Stabile di Bolzano, in una edizione molto convincente, che ci propone non più un Fassbinder specialista della provocazione e dello scandalo, ma il moralista, sia pure *maudit*, ch'era nascosto nel teatrante-cineasta bavarese, *Bremer Freiheit, Libertà a Brema* (1971) evoca l'orrenda vicenda di una Medea tedesca dell'800, Geesche Gottfried, che nel 1831 fu decapitata a Brema, presenti 35 mila buoni cittadini, per avere ucciso alcuni mariti e figli, i genitori e vicini di casa: 15 omicidi secondo la sentenza, il doppio secondo la diceria popolare. I criminologi videro nell'automatismo criminoso della Gottfried, che aveva manifestato una religiosità bigotta, la stregoneria duplice di una donna avida di sesso e di denaro. Fassbinder ne fa non un «parto dell'inferno», ma la vittima-carneficina di una società maschilista e repressiva, una creatura umiliata e offesa che usa il delitto (ogni volta assolvendosi con preghiere, canti religiosi, confessioni) come arma di difesa e di rivendicazione della libertà. La logica omicida della donna — che nelle prime scene vediamo schiava di un marito libertino e violento — è quella dell'*acte gratuit* ripetuto fino ad uscire di senno. Alla madre, che teme di avere generato il diavolo, dice: «Io voglio un uomo nel mio letto, mamma: io non faccio all'amore con un sacramento». La regia di Bernardi, dinamica, punta anzitutto sulla ricostituzione dell'atmosfera cupamente puritana dei Gottfried, un ambiente di mercanti dove le regole sono la simulazione e la sottomissione della donna. Sembra di essere in un romanzo di Zola, o di Mirbeau; si travestono la provincia peccaminosa di Mauriac, la ritualità del male di Genet. Nell'interno grigio, avaramente illuminato, invaso dalle ombre e lacerato dal pianto ininterrotto dei bambini, troneggia l'arma del delitto, una caffettiera, poiché è col veleno che Geesche uccide. La ripetitività dei delitti sbalza la storia nel grottesco, di cui Bernardi fa uso accorto, affinché il *feuilleton* naturalistico diventi stravolta allegoria. Le vittime del «mostro» diventano così pupazzi di un Grand Guignol che va in scena, però, quando la realtà ha già vibrato rasoiati di orrore. L'incredulità del pubblico è così sotto controllo. La risata è livida. È Patrizia Milani a unificare, con una grande interpretazione *in progress*, i linguaggi del realismo e del grottesco, entrambi necessari per trasfigurare teatralmente l'ardua, ripetitiva materia. Chi voglia vedere una delle nostre migliori attrici del momento vada ad applaudire Patrizia Milani come Geesche. Il suo mostro ferito dalla crudeltà del mondo la Milani se lo costruisce tutto dal di dentro, ne fa la rappresentazione allucinata, ipertrofica di una rivolta interiore. Ogni tappa di questi itinerari verso la «libertà suprema» del crimine, e della morte (siamo proprio, vedete, nei territori di Genet) è indicata dall'interprete con segni di forza e verità portentose: l'obbedienza ipocrita, le collere repressive, gli strazi della solitudine, gli arrochiti silenzi, i furori della rivolta, le fosche allegrie, le sarcastiche dolcezze presso i cadaveri. Giustamente, il pubblico applaude moltissimo l'intrepida calata negli abissi. E con la Milani sono applauditi Bernardi e gli altri dieci attori in scena, tra cui voglio ricordare almeno la Celani e il Sansavini, nei ruoli dei genitori, il Morellini e il Pachi, primo e secondo marito, il Turrin, il Ranieri, la Crepaldi. Ugo Ronfani

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

UNA NUOVA SEDE PER I KRYPTON

SCANDICCI È LA CAPITALE DELL'AVANGUARDIA TOSCANA

Inaugurato con *Me-Dea* di Marco Palladini un centro multimediale destinato soprattutto alle attività sperimentali del teatro e della danza.

LUCIANA LIBERO

Che il teatro cosiddetto di ricerca sia da tempo in difficoltà, non è più una novità per nessuno. Spazzato via dall'eredità Carraro, ancora in cerca di una futura legge che si attende entro l'anno (stando alle dichiarazioni di Tognoli) esso si trova schiacciato dalla vecchia logica ministeriale che stenta a riconoscere l'esistenza di un teatro d'arte, in quanto tale sottratto agli oneri che ne rendono difficoltosa se non impossibile la sopravvivenza.

Le compagnie superstiti si ritrovano così ancorate ad un numero (10, o forse 15), suscettibili di un riconoscimento anch'esso però vincolato a progetti specifici, ad attestati di solidità, o — come recita l'ultima circolare — ad una sede stabile dove siano consentite attività laboratoriali. Il laboratorio ed un proprio spazio dove poter lavorare diventano così l'ultima possibilità di esistenza considerate l'assenza di un reale mercato, di una adeguata promozione, e la mancanza totale di intervento in tal senso dei teatri pubblici.

Il Teatro Studio di Scandicci, una struttura nuovissima da poco resa agibile, è divenuta questa possibilità concreta per il fiorentino Krypton, che ha inaugurato lo spazio con *Me-Dea*, una riscrittura dell'opera di Euripide di Marco Palladini. Lo spazio si presta per le caratteristiche architettoniche ad un'attività sperimentale; Scandicci inoltre, piccolo centro urbano alla periferia di Firenze, ha una sua piccola storia teatrale legata all'area di ricerca se si considera che fino a qualche anno fa vi operavano, con alterni risultati, i Magazzini. Si aggiunga inoltre che insieme ai Krypton operano, nel Teatro Studio, Parco Butterfly e Virgilio Sieni, avvertita formazione di teatro-danza.

Non vi sono grossi mezzi posti a disposizione dei gruppi da parte del Comune di Scandicci; tuttavia l'apertura del Teatro Studio, considerate le altre iniziative che vi gravitano di altre giovani compagnie, va sicuramente accolta come un segnale positivo in una regione tra l'altro da anni sottoposta a gravi crisi nel settore dell'intervento pubblico per il teatro.

ARTE E TECNOLOGIA

La *Me-Dea* di Cauteruccio, preceduta da una presentazione del testo di recente pubblicato su *Ridotto*, è uno spettacolo che ha raccolto, dal debutto romano della scorsa stagione, numerosi consensi. Esso rappresenta indubbiamente un punto d'arrivo per un gruppo che da anni cerca di conciliare scrittura drammaturgica e scrittura tecnologica. L'uso infatti dei laser che ha rappresentato un segno distintivo dell'operatività di Giancarlo Cauteruccio, dalla *multivision* alle diapositive, a differenti materiali extrateatrali, ha infatti spesso costituito negli ultimi tempi un fardello pesante, quasi una palla al piede per il giovane regista: si trattava infatti di conservare da



una parte la propria identità costruita in numerose messe in scena, dall'altra di non chiudersi le orecchie dinanzi ad una precisa e incalzante inversione di tendenza: quella di far confluire all'interno dell'esperienza degli anni Settanta e Ottanta — in gran parte basata sullo spazio scenico — il calore della parola, lo spessore di un testo, il tessuto narrativo di una storia e di personaggi.

L'operazione di fusione che molti gruppi stanno tentando non è facile: per la mancanza di una scrittura adeguata, altrettanto sperimentale, e spesso per la distanza che si instaura tra la figura dell'autore e quella del regista. Capita così che Leo De Berardinis si scriva da solo i propri testi con i risultati magnifici che conosciamo; e che lo stesso abbia fatto un regista come Giorgio Barberio Corsetti; anche se in quest'ultimo prevale ancora il forte impatto scenografico e spaziale e l'uso dei corpi degli attori. La fusione sembra invece avvenuta perfettamente nel caso di *Rasoi* di Moscato con la regia di Martone e Servillo, ma qui ci troviamo di fronte ad un drammaturgo, a registi e attori che hanno in comune una lingua, la tradizione, la storia del teatro napoletano.

Più arduo il cammino di Cauteruccio che si rivolge a poeti, come è stato con Bordini per *Pericolo* o ad un poeta, studioso e critico, come Marco Palladini e che ha riscritto questa *Me-Dea* ispirandosi a varie fonti, come Euripide, Seneca o Apollonio Rodio ma senza escludere riferimenti filosofici e anche personali reminiscenze letterarie e politiche. Una scrittura composita quindi e complessa, diciamo un'operazione intellettuale più che artistica in cui la figura di Me-

dea assume un profilo orizzontale, una creatura cartacea, più che un personaggio di nervi e sangue. Tutto questo viene affidato ad un'attrice, Cristina Sammarchi, che riesce a dare teatralità all'infelice figlia del Sole, assassina dei propri figli e ad una struttura scenica che, insieme alle sculture di Giorgio Cattani e alle musiche di Giusto Pio, riesce a divenire un'opera a tutto tondo dove non mancano elementi di suggestione e di fascino.

Un'eroina chiusa nel suo labirinto di luci è dunque questa Medea di Cauteruccio, del quale non sappiamo se abbia trovato in Palladini il suo definitivo poeta. Di certo si tratta di una tappa importante di un percorso che oggi può avvalersi di un proprio spazio che ci auguriamo non venga anch'esso sottoposto ai continui sbalzi d'umore e di temperatura dei politici toscani. □

AI RABDOMANTI I LOCOMOTIVI DI LA FONTE

MILANO - Pochi soldi e gimcane burocratiche. Nonostante il binomio nefasto è iniziata la 39ª stagione teatrale del Cirt I Raddomanti, nelle abituali sedi di Cesano Boscone (Auditorium di via Vespucci) e di Milano (Teatro Filodrammatici).

La prima delle quattro letture interpretative in programma è stata *I Locomotivi* di Patrizia La Fonte, giovane attrice toscana, attrice e traduttrice.

Quattro personaggi in una stazione di un luogo imprecisato, in un tempo imprecisato, attendono un treno che continua ad accumulare ritardo e che probabilmente (ma lo si saprà solo alla fine) non arriverà mai. Poco male. Il copione dell'esistenza umana, che forse non è mai esistita, non è comunque sufficiente a uccidere l'istinto di sopravvivenza che è in noi. Un istinto a cui bastano i «locomotivi», complementi di moto a luogo anche illusori come il treno beckettiano, per perpetuarsi. Così lo squinternato quartetto di vuote identità composto da Dollynina, a tratti prostituta malinconica a tratti sorella del morboso e infantile Dan; dal Testimone, cronista pavido di dubbie realtà, e dal Portabagagli, abitué degli incontri mancati, si rimette in cammino con i suoi «locomotivi» alla ricerca di un luogo dove consistere, non si sa dove e non si sa quando.

Applauditi dal folto pubblico gli interpreti Daniela La Pira, Pierangelo Parolini, Alessandro Castellucci e Marcello Zagaria. La serata si è conclusa con l'abituale dibattito tra il pubblico, l'attrice, il direttore del Centro Lucio Morelli e Giancarlo Ricci, di Hystrio. Claudia Cannella

Nella foto: Cristina Sammarchi in «Me-Dea».

OMAGGIO DELLA DANZA PER IL BICENTENARIO

MORTE A VIENNA: BÉJART PER MOZART

DOMENICO RIGOTTI



Davvero conclusa la parabola di Béjart, come qualcuno vorrebbe? E allora proviamo a riflettere un momento su questo *Morte a Vienna* (*Tod in Wien*), l'ultimo frutto della sua intelligenza.

Morte a Vienna è l'omaggio di un uomo di talento a un genio: Mozart. Ma forse è anche qualcosa di più e di diverso. Al di là del repertorio, splendido repertorio di suggestioni che presenta, è qualcosa che punta decisamente alla metafora cosmica. Mozart come messaggero di conoscenza. E prima, d'amore di bellezza.

Morte a Vienna ha debuttato a Vienna nell'ottobre scorso, città che aveva commissionato lo spettacolo per le manifestazioni bicentennarie. Il nuovo Carlo Felice genovese se l'è assicurato in esclusiva per l'Italia. E ha ben fatto. Uno spettacolo con la «griffe» di Béjart porta sempre lustro. Lustro,

anche se forse il lavoro non raggiunge la pienezza di risultato che l'autore si era prefisso. C'è sicuramente minore introspezione di quel che lo spettatore si attende o richiede. Ma è uno spettacolo tuttora saggio, intelligente e, anche questo conta, interpretato assai bene. La professionalità di Béjart e dei ballerini del suo Ballet Lausanne (di ciassette, i migliori in campo attualmente) è ancora una volta fuori discussione. Le scene e i costumi di Dominique Borg portano un notevolissimo contributo. Come perfette sono le luci.

In *Morte a Vienna* non traspare infatti nessuna biografia di Mozart. Di Mozart vive l'essenza. Lo spirito e la fiamma. Quella che sboccia dalla sua musica stessa. Ci sono le arie delle sue opere più famose. Ci sono danze tratte dai *Petits Riens*, che fu anche l'unico suo balletto, e ci sono le note infuocate del *Requiem*. Ma anche frammenti lumi-

nosi e folgoranti di quartetti d'archi e brani di concerti per pianoforte e per violino. Le pagine, quest'ultime, sulle quali il coreografo sembra aver lavorato meglio.

Quel che Béjart presenta allo spettatore, è una sorta di itinerario a ritroso. Una vita dell'uomo alla rovescia: dalla morte alla nascita, alla resurrezione. Dal nero, il colore del lutto e della «regina della notte», al bianco, il colore dell'innocenza e della trasfigurazione. Da un'ambientazione fredda, asettica, da una «morgue» dei nostri giorni (sì, una delle cliniche svizzere dove anche i geni possono andare a morire) si arriva al tripudio dei colori del Settecento con una festa di siparietti e teatrini. Del resto, l'azione è suddivisa in quattro quadri. Il coreografo preferisce dire sezioni. Ciascuna con un suo titolo, come un romanzo o come le parti di un melodramma ottocentesco. Morte e iniziazione, Festa, Lavoro e apprendistato, infine Nascita, forse la sezione più riuscita, più brillante di segni coreografici.

Con estro, Béjart moltiplica i suoi Mozart. Non è la prima volta che gli succede con gli artisti da lui amati. C'è, ed è il bravissimo Emmanuel Wyszmann (nove anni, un prodigio scenico), un Mozart bambino che sorride e indirizza e diciamo che il balletto acquista più vigore proprio dal momento della sua entrata in scena, proiettato da quel teatrino telescopico che avanza gradatamente verso il proscenio. C'è un Mozart adulto che Béjart apparenta magari con qualche eccesso a Faust e anche a Don Giovanni (è l'ottimo Gil Roman) e c'è un terzo Mozart più enigmatico e distaccato («Lo sconosciuto», assai ben assunto scenicamente dall'attore Jean Loup Wolff). Ed è colui che all'inizio appare al centro della scena su un nudo lettino coperto da un lenzuolo in quella sala-morgue cui si è accennato.

Duettono il piccolo e il grande Mozart ora in mezzo a danze corali di spirito e grazia settecentesca, ora divisi da drappelli di uomini di oggi in tuta verde (ci suggerisce Béjart: è la tuta dei macchinisti dei teatri austriaci, della stessa Salisburgo) in uno scambio divertente di grandi fogli di musica: ed è la scena più spettacolare. Con geniale trovata, è il piccolo Mozart che accede al golfo mistico e qui dà il la alle misteriose note del *Requiem*. E sarà ancora lui a guidare lo sconosciuto verso il suo viaggio nel tempo e nella storia. Consegnato agli uomini di tutte le epoche dopo che si è compiuta l'armonia dell'incontro tra l'uomo e la donna.

Assai curato, senza vuoti di regia, lo spettacolo in cui Béjart introduce anche la voce di Strehler (a questi il compito di leggere l'ultima, toccante lettera, in italiano, di Mozart a Lorenzo Da Ponte) in esso non scatta forse del tutto quella scintilla che produce l'autentico capolavoro. La forma ha il sopravvento e mette un poco in ombra i concetti morali che si vogliono esprimere. Ma *Morte a Vienna* è opera di Béjart che è ancora in una stazione alta, capace di abbagliarci. Disconoscerlo è essere in malafede. □

Nelle foto, due momenti del nuovo balletto «Morte a Vienna» nella coreografia di Béjart.

COME ALLA SCALA, AL CARLO FELICE DI GENOVA, AL REGIO DI TORINO, AI TEATRI DI REGGIO EMILIA, AL DONIZETTI DI BERGAMO, AL VERDI DI TRIESTE... IL TRIONFO CONTINUA



Assieme alla Scala, diversi fra i più prestigiosi teatri italiani hanno inaugurato la stagione con un evento importante: 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. Un sistema che emette biglietti e tessere di abbonamento senza possibilità di errore, che stampa in qualsiasi momento il resoconto esatto delle vendite e delle prenotazioni, la contabilità di cassa e il borderò. Il tutto in tem-

pi estremamente ridotti e in un contesto di totale trasparenza. Per le direzioni degli enti che, come la Scala, su tutte hanno 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.



LEONI DANIELE s.r.l.
Via Matteotti, 48/1
48022 Lugo (RA) - Italy
Tel. 0545/34027
Fax 30823 - Unix 30603

RIVENDITORE AUTORIZZATO
ASEM
PERSONAL COMPUTER

BIENNALE, CON 28 ALLIEVI

UNA SCUOLA DI RONCONI ALLO STABILE DI TORINO

FRANCO GARNERO

Dopo due anni alla direzione dello Stabile di Torino Luca Ronconi è riuscito a dare vita, come aveva promesso all'atto della sua nomina, alla scuola di teatro. «E non di recitazione — puntualizza il celebre regista — perché la recitazione come categoria per noi non esiste, come non esistono norme di recitazione, conta soltanto essere persone teatrali, cioè persone che osservano, pensano, agiscono in forma teatrale. Una scuola seria può dare qualcosa solo a chi vi si dedica con assoluta passione».

Il bando di concorso prevedeva l'ammissione al corso di 25 allievi, che alla fine sono risultati 28 (12 maschi e 16 femmine), più un ristretto numero di uditori. All'esame di ammissione si sono iscritti in trecento — 1/3 da Torino, 1/3 dal Piemonte e 1/3 dal resto d'Italia — ma se ne sono presentati un po' meno, quasi come se si trattasse di un concorso alle poste che si fa con scarsa convinzione e che si finisce col lasciar perdere.

I requisiti minimi richiesti erano due — età tra i 18 anni e i 24 anni e un diploma di scuola media superiore — e quattro le prove di ammissione — recitazione a memoria di un dialogo in prosa tratto da un testo teatrale scelto dal candidato; recitazione a memoria di un breve brano di poesia di autore italiano conosciuto; recitazione a memoria di un breve monologo tratto da un testo teatrale a scelta del candidato; lettura improvvisata di un brano teatrale a scelta della commissione d'esame — giudicate da una commissione composta dallo stesso Ronconi, dagli attori Mauro Avogadro e Franca Nuti, e dai registi Angelo Corti e Giorgio Marini.

DUEMILA ORE

«La scelta — ha poi detto Ronconi dopo dieci giorni di audizioni — è stata estremamente dolorosa, perché i candidati meritevoli di attenzione erano tantissimi, ma per lavorare bene era anche indispensabile rimanere all'interno dei limiti che ci eravamo prefissati». La scuola, che è gratuita, durerà due anni, per un totale di duemila ore di lezione. Le materie previste sono storia del teatro e dello spettacolo; educazione della voce; lingua italiana e fonetica; psicologia; recitazione; interpretazione; educazione del corpo. Luca Ronconi ha già una discreta esperienza come insegnante, maturata all'Accademia di Arte drammatica di Roma e alla Scuola Civica di Milano, «però — spiega — questa dello Stabile ha una sua fisionomia specifica. È legata al teatro, a figure di attori di un certo tipo, a un certo concetto di regia. Anche la mia presenza ha un significato, poiché cercherò di portare le mie idee fino a quando conserverò questo incarico, benché sappia che taluni mi giudicano noioso, impegnativo, anacronistico. Non è questa una scuola che può essere adatta, per esempio, a un attore che ha un modello di recitazione di tipo televisivo».

Quali requisiti deve avere secondo lei un aspirante attore? «Un talento naturale — risponde il regista — che spesso è inconsapevole. Io non do molta importanza alle regole oggettive di recitazione, alla pura tecnica, anche se la sensibilità istintiva richiede poi un lungo esercizio e un grande impegno». Per quale tipo di teatro saranno pronti gli attori formati nella sua scuola? «Mi propongo di dare una formazione che consentirà un corretto rapporto con il testo. L'interpretazione deve esprimere da un lato la libertà dell'attore, ma dall'altro deve essere aderente alla realtà dell'opera. Io non amo le letture che fanno violenza all'ambiente storico al quale l'opera appartiene. Attualizzare un testo non significa trasferirlo nel presente, ma tener conto delle sedimentazioni che si sono verificate nelle diverse epoche, e l'attore deve anche sapersi confrontare con le interpretazioni di coloro che lo hanno preceduto».

Qual è, in tutto questo, il ruolo del regista? «È un ruolo importante, che deve tener conto delle caratteristiche proprie dell'opera e di quelle dell'attore. Deve realizzare una sintesi dei vari elementi definendo una nuova linea complessiva di interpretazione e ottenere che gli attori la realizzino collaborando attivamente».

CON PROIETTI E TOTÒ

La paura e l'ansia, a volte nascosta sotto una falsa sicurezza, sono i denominatori comuni dei candidati che si sono affollati alle audizioni. Alcuni hanno per Ronconi una vera e propria venerazione, altri sono dei professionisti delle audizioni, che sono già stati a Roma, a Genova o a Milano, e aspettano di vedere cosa succederà prima di fare le proprie scelte. I testi utilizzati per le audizioni sono i classici di sempre, e spesso non di lingua italiana. Questi ragazzi hanno modelli curiosi: accanto ai nomi di Monica Vitti, Anna Proclemer, Valeria Moriconi e Gigi Proietti, ricorrono spesso quello di Totò e anche di Montesano, mentre il grande assente è Vittorio Gassman.

Il prossimo autunno si ricomincia con un nuovo biennio. □



TRIESTE
TEATRO STABILE DEL FRIULI - VENEZIA GIULIA
Stagione 1991-92

NUOVI ALLESTIMENTI

OBLMOV Di Ivan Goncarov - Adattamento teatrale e regia di Furio Bordon - Con Glauco Mauri, Tino Schirinzi, Barbara Valmorin, Laura Ferrari - *Prima assoluta*

LA VITA XE FIAMA Omaggio a Biagio Marin - A cura di Roberto Damiani - Con Massimo De Francovich - *Prima assoluta*

RICCARDO II Di William Shakespeare - In coproduzione con la Compagnia Glauco Mauri - Regia di Glauco Mauri - Con Roberto Sturmo, Gianni Galavotti, Donatello Falchi, Ireneo Petrucci - *Prima assoluta*

RIPRESE

SCACCO PAZZO Di Vittorio Franceschi - In coproduzione con la Cooperativa Nuova Scena di Bologna - Regia di Nanni Loy - Con Alessandro Haber, Vittorio Franceschi, Monica Scattini

REPERTORIO DEI PICCOLI DI PODRECCA

VARIETÀ

IL MONDO DELLA LUNA Di Carlo Goldoni
Regia di Francesco Macedonio

IL VIAGGIO INCANTATO Di Furio Bordon - Musiche originali di Angelo Branduardi - Regia di Francesco Macedonio

IN CONFIDENZA SIAMO MARIONETTE Di Furio Bordon
Regia di Furio Bordon

MONUMENTALE EDIZIONE IN CINQUE VOLUMI

TUTTO (O QUASI) SCARPETTA COL SUO TALENTO COMICO

Un'importante edizione redatta da Ludovica Rambelli sotto la direzione di Romualdo Marrone e condotta sulle vecchie edizioni Pironti e Guida, ma soprattutto sui copioni dei suggeritori - Un patrimonio scenico semi-sepolto che ha trovato il suo continuatore nel teatro di Eduardo.

LUIGI SQUARZINA



Eduardo Scarpetta, *Tutto il teatro*, 5 voll., Bellini Editrice, Napoli, L. 325.000.

«Qui rido io!». Mentre nasceva il secolo, così scrisse Eduardo Scarpetta sulla facciata della villa che si era costruita al Vomero grazie agli introiti della sua *Santarella*, vestita da educanda e poi svestita da *soubrette*, con cui aveva sconfitto per l'ennesima volta i concorrenti: e quelle parole oggi, mentre il secolo declina, potrebbero essere affisse su tutti i teatri d'Italia dalle Compagnie napoletane che stanno debellando la concorrenza in lingua con le arti e la armi del talento comico, del risvolto patetico e di un garbato erotismo. Gli incassi, i consensi della critica parlano chiaro. È come se, in veste itinerante, Napoli reclamasse il ruolo di capitale del teatro che era stato suo e di Milano per molti decenni dopo l'Unità, quando del resto era ancora la città da visitare. Si è entrati nel dopo-Eduardo, come se ci si fosse liberati di una presenza magnanima ma per certi versi schiacciante; eppure è sempre lui, l'Eduardo-senza-Eduardo, che assicura i maggiori successi tanto al prediletto figlio Luca quanto ad attori

non conterranei, Valeria Moriconi con *Filumena Marturano*, Turi Ferro col *Sindaco del rione Sanità*, Aroldo Tieri e la Lojodice con *Le bugie con le gambe lunghe*, e così via, al punto da essere secondo nei cartelloni solo a Pirandello. Ma già a metà anni Settanta, ancora Eduardo regnante, squillavano per la Penisola le trombe del Nuovo canzoniere napoletano, del *Masaniello* di Armando Pugliese nei teatri-tenda, della *Gatta Cenerentola* di Roberto De Simone trionfante a Spoleto, e cresceva il riconoscimento della statura poetica di Totò. Intanto rientrava in zona, a Marigliano, un futuro protagonista, Leo De Berardinis, e Napoli aveva un proliferare tutto suo di gruppi di sperimentazione e ricerca. Questo seguiva alla generazione lacapriana dei «feriti a morte», quando erano fuggiti per presto insediarsi nelle prime posizioni nazionali un Francesco Rosi, un Peppino Patroni Griffi e altri non pochi. E bisognerebbe risalire al *Carosello napoletano* spettacolo/manifesto di quel principe della regia che è stato Ettore Giannini e dell'iperbolico impresario Remigio Paone, napoletani entrambi fino alle pieghe dei volti. Quanto ai vessilliferi odierni, per non ometterne forzata-

mente molti non ne dovrei nominare nessuno, ma come non citare scrittori come Manlio Santanelli (recitato anche da Sergio Fantoni, e anche a Parigi) o il compianto Annibale Ruccello, autore/attore/regista, e Luigi e Luca De Filippo, e i due fratelli Giuffrè, e i tre Maggio divinizzati dalla regia di Calenda, e i Barra madre e figlio, Nelo Mascia e il suo gruppo dedito a Viviani, e la meteora Mastelloni, e Geppy Gleyeses, attore/impresario di tipo nuovo, interprete in lingua senza rinnegare le sue matrici, e donne portentose, Regina Bianchi, Isa Danieli, la sorprendente Marina Confalone... E poiché, in una versione Santanelli-Scaparro-Ranieri, ha osato riaffacciarsi Pulcinella in persona, pretendendo addirittura, quest'anno, onoranze cittadine, non poteva mancare la reazione del suo nemico giurato, Eduardo Scarpetta, che dall'al di là contrattacca e batte cinque poderosi colpi di carta stampata con i cinque volumi di *Eduardo Scarpetta. Tutto il Teatro* per la meritoria intraprendenza di un neo-editore, il Teatro Bellini, e del suo capo Tato Russo, anch'egli attore-regista-impresario deciso a incidere sulla vita culturale della sua città. Redatti da Ludovica

Rambelli sotto la direzione di Romualdo Marro-ne, questi bei tomi illustrati non vogliono essere una operazione critica; i testi di Scarpetta eludono un approccio filologico, e forse la sua lingua non sopporterebbe le note che acclarano il corpus vivianesco, ma non perché non regga spesso il confronto: si ascolti questo grido di venditore: «Tarallini, freselle, zucchero e butirro, vi che bella cosa! Tengo lo tortaniello, la palatella; a bacchettina, la gallettella, zucchero e butirro».

Sono testi presi in minima parte dalle vecchie edizioni Pironi e Guida e per la maggior parte da copioni di suggeritore (oggi in biblioteche pubbliche e in raccolte private) omologando la lingua di questi ultimi sugli stili delle poche stampe controllate dall'autore e in specie dei brani riportati da lui nelle sue memorie al capitolo *Le mie riduzioni*. E di riduzioni dal francese quasi sempre si tratta, l'autore è il primo ad ammetterlo, ma precisando: «Io non ho tradotto soltanto, ma ho adattato, ho rifatto e spesso creato» sulla base delle *pochades* e dei *vaudevilles* che andavano fatti «rivivere nell'ambiente del teatro per il quale si scrive» il che «non è poi un lavoro da nulla, come vorrebbero dare ad intendere quei tali signori, non so se più rosi dalla invidia o inveleniti dal dispetto dei miei successi». «Signori» che si chiamavano Bracco, Di Giacomo, Verdinois, nemici implacabili di Scarpetta, anzi di «Don Felice». Perché fu nei panni di Don Felice Sciosciammocca, irritante e disarmante «mam-mo», cioè in origine figlio di mamma, personaggio piccoloborghese e non maschera plebea, schizzato via via in decine e decine di varianti lasciandogli il nome popolarissimo di Don Felice, che Scarpetta (1853/1925) operò negli anni del tardo Ottocento una «riforma» del teatro napoletano cominciata proprio abolendone il simbolo, Pulcinella.

Ne era scomparso l'interprete senza pari, Antonio Petito (1822/1876), morto in teatro, e il palcoscenico gli fu camera ardente; Scarpetta era un politico troppo abile per commettere l'errore di imporre alla grande maschera ormai infiacchita, malandata, ripetitiva e scurrile una resa senza condizioni: piuttosto la riciclò in varie situazioni annessandosi a volte il fascino del camiciotto bianco e del nasone pendulo sul ghigno canaglioso di suola di scarpe. L'affluenza al vecchio San Carlino, rilevato da Scarpetta nel 1880 (primo spettacolo quasi goldoniano, *La presentazione di una Compagnia comica*), fu inde-scrivibile fino al 1884, quando la distruzione del glorioso ma fatiscente edificio sollevò una commo-zione cittadina pari a quella con cui Tornatore accompagnò la fine del *Nuovo Cinema Paradiso*. Scarpetta passò a gestire il Teatro dei Fiorentini, fino allora riservato alle recite in lingua. Scarpetta conquistò anche quel tempio. Ma al troppo successo non si perdonò. Fu accusato di avere abolito i luoghi comuni della Commedia dell'Arte solo per sostituirli con risciaccature di farse francesi, e contestato per altro verso dai propugnatori in buona e in cattiva fede di un «teatro d'arte» che fosse specchio della Parténope quotidiana, e dunque esente sia dalle imitazioni dell'Arte che dagli schemi comici d'Oltralpe.

Degli oltre 120 titoli (fra commedie, monologhi e variazioni teatrali) elencati da Vittorio Viviani nella sua perfetta «voce» su Scarpetta nella *Enciclopedia dello Spettacolo*, e riportati qui in un elenco delle opere, i cinque volumi ne offrono 60, ma non è improprio parlare di «tutto il teatro» di Scarpetta perché non resta fuori nulla di importante e lo scopo di rimettere a disposizione non solo degli studiosi ma anche dei teatranti un patrimonio scenico semi-sepolto è più che raggiunto. I grandi pezzi ci sono tutti, da *Lo Scarfaliotto* del 1881 (da *La Boule* di Meilbach e Hale-vy), prima grande affermazione della novità scarpettiana, dove si passa dal teatro nel teatro a una clamorosa caricatura di tribunale con la reincarnazione di Tartaglia nei panni di un avvocato confusionario, all'immortale *Miseria e nobiltà* (1888) sempre ripreso, e anche adattato da Eduardo De Filippo, alla citata *Na Santarella* (1889, dal francese di Meilhac e Milland, nella edizione attuale sono riportate anche le musiche), a *Nu turco napoletano* (1888, da *Le Pari-*

Gli enigmi del Teatro greco nella vasta ricerca di Albini

VICO FAGGI

Umberto Albini, *Nel nome di Dioniso, Vita teatrale nell'Atene classica*, Garzanti, Milano 1991, pagg. 404, con tavole fuori testo.

Che cosa sappiamo del teatro greco? La tradizione ha salvato sette tragedie di Eschilo, sette di Sofocle, diciotto di Euripide, e qualche commedia (*Lisistrata*, per esempio) di Aristofane, qualcuna (per esempio la *Samia*) di Menandro. Abbiamo poi dei frammenti, attribuibili o adespoti. Sono le briciole di un banchetto che fu lungo e sontuoso. I testi ci incantano ancora per la loro bellezza, per la loro inquietante ambiguità, sono modelli per certi aspetti ancora insuperati; e la *Poetica* di Aristotele ci offre preziosi suggerimenti per leggerne le coordinate.

Ma il teatro non si riduce ai testi. Lo spettacolo — con il pubblico che coinvolge, con i problemi di organizzazione che solleva — è l'approdo naturale delle opere, la loro prova del fuoco; e le testimonianze su quest'uso dell'opera, sull'opera recitata e vivente, sono purtroppo scarse, disperse, e frammentarie.

Frammentarie, scarse ma non inesistenti, non irrilevanti. Il compito di ricercarle, scavarle, ordinarle, interpretarle è certamente arduo. E ci voleva uno studioso come Umberto Albini per prenderle di petto, questo compito, che lo ha costretto ad inseguire le tracce più disparate, dal campo iconografico a quello in senso lato letterario. La lettura di *Nel nome di Dioniso* ci dà la misura della vastità delle ricerche e insieme della capacità, che è propria dello studioso, di spremere dai singoli dati tutte le possibili informazioni.

C'è il testo drammatico, intanto, il quale elenca i suoi personaggi, include il Coro, sottende delle didascalie (che in questi casi sono dette implicite). Ciascun passo apre una problematica. Chi erano gli attori che assumevano quei ruoli? Come agiva il Coro? Come era disposta la scena? E chi si addossava il compito che oggi viene chiamato del regista? Per ciascun argomento Albini va alla caccia delle fonti, e le valuta, le confronta, con risultati illuminanti. E quando la risposta non c'è, lo dice senza ambagi.

Il teatro ha la sua libertà e le sue costrizioni. Nasce dal genio dei poeti ma deve fare i conti con la realtà dei mezzi a disposizione e delle norme del diritto e del costume. Convenzioni e tradizioni impongono regole che il poeta, per grande che sia, non può infrangere. Sofocle, il grandissimo Sofocle, il creatore di Edipo e di Antigone, sa che può contare su tre attori, e tre soltanto. La costruzione aguzza l'ingegno, spinge a cercare soluzioni. Ebbene, ciascuno dei tre attori faccia più di una parte... Ma ciò implica che l'attore cambi la veste, indossi un'altra maschera... E allora il poeta deve introdurre le invenzioni che servono perché l'attore abbia il tempo di uscir di scena e di rientrarvi.

Ci sono i problemi pratici ma, ancor più rilevanti, quelli squisitamente poetici. La tragedia, per esempio. È dialogo, è monologo, è lirica, è canto. Ha una dimensione filosofica, un retroterra religioso, ed agganci alla cronaca, alla politica. Attinge, specie con Euripide, al mondo e ai modi dell'oratoria... La grandezza di Eschilo si differenzia da quella di Sofocle, ed Euripide si distacca da entrambi. Qui lo studioso deve darci ragione delle particolarità di linguaggio e visione del mondo che di ciascuno sono proprie e caratterizzanti.

La tragedia, la commedia, il dramma satiresco. La seconda, da Aristofane a Menandro, passando per la «mese», subisce una radicale trasformazione, dalla quale deriva una serie di problemi. È cambiato il mondo e con esso è cambiato il teatro... Di tutto questo bisogna parlare... Filologo, storico della letteratura, traduttore, Albini ha tutte le carte in regola per orientarsi, per orientarci entro le strade che formano questo mirabile labirinto. La vivacità e l'affabilità del suo linguaggio ci rendono agevole il compito di seguirlo anche se molteplici, e non semplici, sono le tappe del percorso.

□

sien di A.N. Hennequin), al ribattezzamento come *'A Nanassa* (1900) della *Dame de chez Maxim's* di Feydeau, a opere che non devono nulla ai francesi come *'O balcone* e *Rusnella* (1902), e finalmente a *'O Miedeco d'e pazze* (1908), ancora dal francese ma cui, scrive V. Viviani, «tanto deve il personaggio Eduardo De Filippo».

Ferdinando Martini paragonerà il primo atto di *Miseria e nobiltà* a Molière; Benedetto Croce accetterà di scrivergli l'introduzione al libro di memorie *Da San Carlino ai Fiorentini*. Croce rievoca come un pregio e un limite la «importanza grandissima che Napoli ha avuto, non nel teatro letterario ma nella commedia popolare e dialettale, nell'opera buffa, nelle rappresentazioni improvvisate ed istrioniche, negli attori e nei personaggi comici che ha messo in circolazione», per poi elevare Scarpetta al rango di «rinnovatore fortunato, che ha saputo espellere da quell'arte elementi invecchiati ed aggiungerne altri vivi e freschi». L'autore de *I Teatri di Napoli* incoraggiava così Scarpetta nella nuova strada da lui intrapresa, quella del «verisimile». Di Croce, Scarpetta avrà poi bisogno come difensore, uno dei pochi quando dal Nord Marco Praga, presidente della Società Autori, si alleerà con gli irri-

ducibili nemici locali di «Don Felice» querelandolo per «contraffazione abusiva, edizione e spaccio, nonché abusive recite». Oggetto della querela *Il figlio di Iorio*, 1905, parodia dannunziana (ripresa ai nostri giorni da Ugo Gregoretti) dove i sessi sono invertiti e la vicenda di Alice (ex Aligi) e Torrillo (ex Mila di Codra) finisce con il grido del giovane eroe fra le guardie: «'A fava è bella! 'A fava è bella!»: dissacrazione del grido «La fiamma è bella» che a noi, vaccinati alle virulenze degli odierni supplementi satirici, non fa certo specie. Il processo, Scarpetta lo vinse nel 1908, col verdetto di avere parodiato e non contraffatto, ma da allora non rise più, e si ritirò a quasi, riversando la sua amarezza nel poemetto *A causa mia!* che si può leggere (insieme a utili notizie biografiche) nel primo dei cinque volumi, con la chiusa: «E 'a sentenza è passata in giudicato! Mò, cu D'Annunzio e Praga, 'a verità... l'arma la prora, e ghiateve' a cuccia! ».

□

A pag. 81, da destra a sinistra, Eduardo Scarpetta nella commedia «Vi che m'ha fatto frate» e nel film «Lo scarfaliotto».

Cirino, un teatrante puro fra passione utopica e realtà

AA.VV., Bruno Cirino. *L'Utopia del teatro*, Tullio Pironti Editore, Napoli 1991, L. 20.000.

A dieci anni dalla scomparsa di Bruno Cirino l'editore Tullio Pironti pubblica *L'Utopia del teatro* in memoria dell'attore, regista e impresario colpito da infarto durante un viaggio in auto, mentre rientrava a casa per le vacanze pasquali dopo aver interpretato *Liola* di Pirandello.

Il volume è una raccolta di sentite testimonianze da parte di colleghi, registi, giornalisti, parenti e di appunti tratti dal diario dello stesso «teatrante puro» napoletano.

Si delinea così anche la storia del teatro italiano negli anni Settanta, un periodo ricco di fermenti che portano alla nascita della coproduzione teatrale di cui Cirino fu convinto ideatore e sostenitore e «si impegnò al massimo per far superare al movimento cooperativistico — ricorda Lorenzo Scarpellini — la fase di aggregazione "spontaneistica", stimolo primario, ma poi anche palude del movimento».

Mariano Rigillo rievoca gli esordi prima al Centro universitario teatrale e poi all'Accademia Silvio D'Amico fino alla formazione del primo nucleo della compagnia *Teatroggi* tenuta a battesimo al campo sportivo di Pietralata con *Il mutilato* di Toller. Isa Danieli ricorda i primi anni trascorsi insieme nella compagnia di Eduardo. Paolo e Vittorio Taviani, per i quali Cirino interpretò il ruolo di un rivoluzionario in *Allonsanfàn*, mettono in evidenza quanto fosse autore-attore, vale a dire quanto apportasse «una carica personale nonché l'intuizione della realtà». Seguono interventi di Manlio Santanelli di cui Cirino interpretò la sua prima commedia (*Uscita d'emergenza*), Maurizio Scaparro, Giulio Baffi, Umberto Serra, Vittorio De Seta e appunti, o meglio «alcune cose» come le definiva lo stesso Cirino, sul teatro ufficiale, il teatro d'avanguardia, il teatro di puro consumo e quello politico e sulle motivazioni della realizzazione di un laboratorio teatrale. Valeria Panizza

Antigone o l'archetipo dell'eroismo femminile

George Steiner, *Le Antigoni*, Garzanti, Milano 1990, pagg. 352, L. 32.000.

Dobbiamo constatare come, in anni recenti, scrittori, registi, storici, filologi, filosofi siano attratti dal mito greco nelle sue forme più disparate. A guardare bene, però, più che la riscoperta dell'eroe, si nota quella delle eroine, magari diverse tra loro, ma sorprendentemente col carisma del femminismo ante litteram.

Ecco dunque uno studio intenso, dedicato alla figura di Antigone, a quell'eroina tenera ed ostinata che va incontro alla morte per rimanere fedele al fratello e per non soccombere alla legge del più forte. George Steiner rivive il grande mito classico di Antigone attraverso le riprese artistiche, drammaturgiche, filmiche che ne sono state fatte, fino ai nostri giorni. A dire il vero lo studio di Steiner non è il primo sull'argomento, tra il 1974 ed il 1977 ben altri due studiosi si sono interessati al personaggio di Antigone: Simone Frasse con *Le Mythe d'Antigone* e Cesare Molinari con *La storia di Antigone*.

Il lavoro di Steiner si diversifica per aver voluto situare il tema di Antigone nel contesto più generale di una poetica della lettura, ovvero di una ricerca delle interazioni tra un testo fondamentale e le sue reinterpretazioni nel corso del tempo, proprio perché la storia dell'eroina Sofoclea è

considerata una delle più durature e canoniche della nostra coscienza filosofica, letteraria ed anche politica.

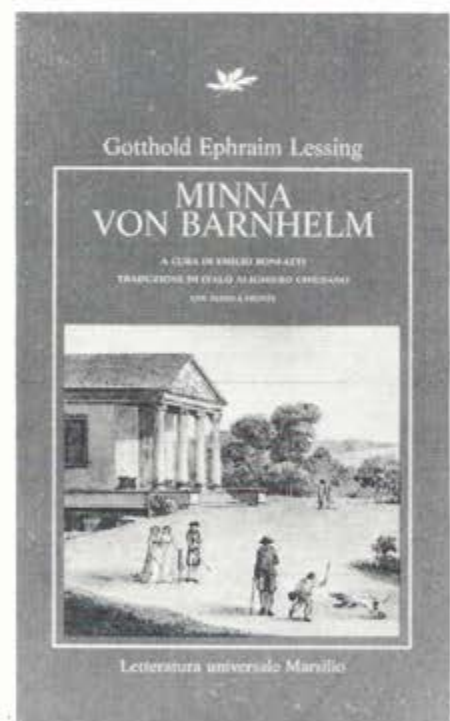
Steiner in tre capitoli di straordinaria fattura, cerca di dimostrarci non solo come Antigone sia il prototipo di tante eroine che hanno sfidato la morte pur di non soccombere alla volontà altrui, ma, affascinato dal suo personaggio, ha finito per sostenere, cercando di dimostrarlo, come l'*Antigone* di Sofocle sia la migliore tragedia greca e l'opera d'arte più vicina alla perfezione tra quelle prodotte dallo spirito umano. Andrea Bisicchia

La passione di Minna fra i lumi del Settecento

Gotthold Ephraim Lessing, *Minna von Barnhelm*, testo a fronte, a cura di Emilio Bonfatti, trad. di Italo Alighiero Chiusano, Marsilio Editore, Venezia 1990, pagg. 285, L. 18.000.

L'illuministico intento pedagogico di Lessing riesce, in questa celebre commedia, ad essere temperato ed alleggerito nella freschezza e nel ritmo del testo drammatico.

Sia il desiderio di rappresentare una figura nuova di donna, volitiva e fautrice del proprio destino, sia la volontà di non replicare modelli drammaturgici di importazione, sono sublimati nell'eccellenza della creazione. L'intreccio, classico per la commedia, è quello della ragazza che, abbandonata dall'amato, lo insegue e lo riconqui-



sta. Lessing riesce a dare al contrasto dei valori di cui gli amanti si fanno portatori, uno sviluppo che, pur portando ad irridere gli atteggiamenti estremi, crea gli spazi per una risoluzione sobria ed umana dei vari contenziosi, senza la necessità di dover annientare il contraltare. L'innamorata riconquista il fuggitivo amante, un ufficiale dell'esercito, preda di remore derivategli dal suo appiattirsi sui valori del codice morale militare, attraverso un lucido piano di smantellamento degli antichi ideali, del tutto inadatti per creare la possibilità della felicità dei due giovani. Luca Marchesi

Teatro e politica nel Ventennio fascista

Emanuela Scarpellini, *Organizzazione teatrale e politica del teatro nell'Italia fascista*, La Nuova Italia Editrice, Firenze, pagg. 371, L. 44.250.

È uscito in libreria un volume che, credo, potrà diventare un punto di riferimento per chi intende approfondire il problema del teatro durante il Ventennio, e capire come l'azione del regime possa essere significativa per comprendere la genesi pubblico-privato dal 1924 ai giorni nostri.

La Scarpellini con quella lucidità che nasce da anni di ricerca nei vari archivi di Stato, nei ministeri, nella presidenza del Consiglio, nelle segreterie particolari del Duce, negli atti parlamentari è riuscita ad offrirci un panorama che dall'organizzazione si trasferisce al sindacalismo, al corporativismo, alla censura, ai problemi delle sovvenzioni, al rapporto tra teatro e propaganda, tra teatro di massa e drammaturgia fascista, arrivando fino al teatro espresso durante la Repubblica di Salò.

Il suo è un libro sulla politica teatrale, ma non sono assenti gli autori, gli attori, i problemi delle messinscene.

Il regime fascista, all'inizio, non nascose un certo distacco nei confronti del teatro, ma quando ne capì l'importanza ai fini propagandistici, ne fece uno dei punti di riferimento più accreditati, creando delle strutture più adeguate, come il Ministero della cultura popolare, le Corporazioni dello spettacolo, l'Ufficio teatro e propaganda affidato direttamente a Galeazzo Ciano. Il teatro doveva diventare uno dei media più importanti per la propaganda, mentre il controllo su di esso era ritenuto indispensabile.

Interessanti, appaiono i capitoli della Scarpellini dedicati ai problemi delle sovvenzioni, ma soprattutto quello che riporta alcune «veline», con delle direttive specifiche fornite regolarmente ai giornali, riguardanti lo spazio da dare al *Giulio Cesare* di Mussolini e Forzano, o al comportamento da tenere con compagnie ed autori ebraici, o ai favoritismi nei confronti del teatro d'Opera di Roma. La Scarpellini dimostra di conoscere a fondo la materia e lo fa anche con tabelle dimostrative sulle presenze, gli incassi, i repertori, fino al periodo di Salò, quando ormai da tempo molti giovani si erano ribellati e si preparavano alla rinascita teatrale del dopoguerra. Andrea Bisicchia

Una nuova collana per seguire la scena

Tullio Kezich, *Il gallo*, due tempi da Vitaliano Brancati. Maria Pacini Fazzi Editore, Lucca 1990, pagg. 96.

Con la pubblicazione de *Il gallo*, copione che Tullio Kezich ha tratto da alcuni testi di Vitaliano Brancati (*Il bell'Antonio*, *Gli anni perduti*, *Don Giovanni in Sicilia*) vedendone, poi, una felice realizzazione scenica diretta da Lamberto Puggelli, protagonista Turi Ferro, cogliamo l'occasione per segnalare la piccola collana di testi teatrali italiani che l'editore Maria Pacini Fazzi di Lucca ha messo in commercio con il titolo di «Voci di repertorio».

Il gallo vi compare nella serie Blu che accoglie opere contemporanee perlopiù in corso di rappresentazione o comunque strettamente vincolate al momento della verifica scenica (lo spettacolo debuttò nella stagione teatrale 1988/89). Il testo è corredato da un'introduzione a cura dello stesso autore e da brevi note sulla messinscena di Puggelli. La veste grafica è assai precisa e curata. Rimane un solo neo: non figura il prezzo di copertina. A.L.M.



La Toscana e i suoi teatri: nove volumi di storia

I teatri storici della Toscana. Siena e provincia, a cura di Elvira Garbero Zorzi e Luigi Zangheri. Multigrafica Editrice, Roma 1990, pagg. 422, L. 70.000.

Appare subito di grande utilità e di apprezzabile valore il primo volume dei previsti nove su *I teatri storici della Toscana (Siena e provincia, Grosseto, Livorno e provincia, Pisa e provincia, Arezzo e provincia, Pistoia e provincia, Lucca, Massa Carrara e provincia, Provincia di Firenze, Firenze, Indici generali e supplementi)* che la giunta regionale e la Multigrafica Editrice hanno dato alle stampe per uso della stessa Regione Toscana. Avvalendosi del contributo di esperti e studiosi del settore, il volume presenta — in una veste grafica di pregio, riccamente corredata di materiale fotografico, schemi, piante, planimetrie — un vero e proprio censimento documentario e architettonico sul territorio considerato.

Un'impresa davvero encomiabile che dovrebbe essere imitata dalle giunte di tutte le regioni d'Italia perché il vastissimo patrimonio di dati e notizie sulle costruzioni adibite a luoghi di spettacolo, sorte nel nostro Paese nel corso degli ultimi secoli, non vada irrimediabilmente perduto.

Anna Luisa Marrè

Due capolavori di Molière per i tipi della Garzanti

Molière, *Il malato immaginario* e *L'avar*, introduzione, traduzione e note di Sandro Bajini, Edizioni Garzanti, Milano 1991, pagg. 260 e pagg. 207, L. 11.600 e L. 11.000.

La collana *I grandi libri Garzanti* si arricchisce di due capolavori del teatro francese della seconda metà del '600. Si tratta delle due commedie nere di Molière, *Il malato immaginario* e *L'avar*, entrambe pubblicate con testo a fronte.

L'introduzione storico-biografica, la presentazione specifica del testo, la traduzione e le note sono state curate, con competenza e estro, per entrambi i volumi, da Sandro Bajini. C.C.

Novità e ristampe di Einaudi Teatro

Eugène Labiche, *La cagnotte*, Einaudi, Torino 1990, pagg. 99, L. 12.000; Samuel Beckett, *Aspettando Godot*, Einaudi, Torino 1990, pagg. 111, L. 12.000; Eduardo De Filippo, *La grande magia*, Einaudi, Torino 1990, pagg. 72, L. 9.000;

Federico García Lorca, *La casa di Bernarda Alba*, Einaudi, Torino 1990, pagg. 63, L. 9.000; Carlo Goldoni, *Il ventaglio*, Einaudi, Torino 1990, pagg. 93, L. 10.000; Aristofane, *Rane*, Einaudi, Torino 1990, pagg. 67, L. 10.000.

Uno degli ultimi volumi pubblicati dalla collana *Collezione di Teatro* della casa editrice Einaudi è *La cagnotte* di Eugène Labiche. Vi si narrano le complesse, comiche vicende che coinvolgono un gruppo di persone impegnate a trovare un accordo su come spendere il contenuto di quattro salvadanai (da cui il titolo) riempiti nel corso di un anno con le poste pagate da ciascuno di loro giocando a carte. Ognuno sogna di togliersi un suo personale capriccio con un viaggio a Parigi, ma tutti non sono che antagonisti dei desideri altrui, fatto che provoca equivoci e raggiri. La commedia, scritta nel 1864, tradotta da Ivo Chiesa e dotata di una erudita nota introduttiva di Gian Renzo Morteo, mette a nudo la grettezza, l'ipocrisia e la vanità della borghesia francese di metà Ot-

tocento.

Osservando poi l'elenco delle ristampe, numerose, che spaziano dalla commedia politica ateniese al teatro dell'assurdo inglese, dalle inquietudini americane del dopoguerra alle immortali tragedie dell'antichità classica, troviamo *Aspettando Godot* di Beckett, pubblicato per la prima volta nel 1956, quattro anni dopo l'esordio sulle scene parigine; *La grande magia* di Eduardo De Filippo, *pièce* di influssi pirandelliani ormai annoverata tra i classici del Novecento, e infine, sempre nell'ambito della drammaturgia contemporanea, *La casa di Bernarda Alba*, cupo dramma spagnolo scritto da García Lorca pochi mesi prima di morire. Camminando ritroso nel tempo, incontriamo poi il Goldoni de *Il ventaglio* e, *last but not least*, Aristofane, con le *Rane* tradotte da Raffaele Cantarella. Claudia Cannella

Pluralità del sapere nel teatro del Seicento

Silvia Carandini, *Teatro e spettacolo nel Seicento*, Laterza, Bari 1990, pagg. 275, L. 27.000.

Il progetto editoriale dell'editore Laterza su *Teatro e Spettacolo*, affidato alla cura di una esperta come Franca Angelini, è certamente uno dei più interessanti della storiografia teatrale di questi ultimi anni. I volumi, scritti in forma monografica, sono nove e vanno dal Medio Evo al Novecento.

Teatro e spettacolo nel Seicento di Silvia Carandini è un testo esemplare sulla metodologia di ricerca che caratterizza l'intero progetto, ma è anche una delle monografie più aggiornate su quanto accade in un secolo così composito, così ricco di esperienze spettacolari che vanno dalla Commedia improvvisa, al melodramma, dal teatro dei Gesuiti agli spettacoli di corte, dai teatri all'aperto ai primi teatri stabili. Il teatro barocco è, più di altri, caratterizzato da una diffusa dimensione festiva, ed è quello che è riuscito a fare del palcoscenico un crogiolo di arti e linguaggi diversi, oltre che il luogo di incontri di una molteplicità di saperi, attorno al quale si sono organizzate storie, teorie, immagini, invenzioni. Non c'è dubbio che la spinta verso la pluridimensio-



EUGÈNE LABICHE
LA CAGNOTTE



ARISTOFANE
RANE

nalità sia stata data da avvenimenti accaduti durante la seconda metà del Cinquecento, primo fra tutti quello del Concilio di Trento che segna una svolta decisiva rispetto all'affermazione della Commedia erudita, generando non solo una frattura religiosa, ma anche politica e culturale. La *Professio fidei tridentinae* aveva inaugurato l'era della Controriforma e rispolverato una serie di manifestazioni rituali, di cerimonie, di sacre rappresentazioni che riportano in superficie quel teatro religioso che l'Umanesimo aveva spazzato via.

In questo multiforme universo del teatro lo spettacolo laico entra in competizione con quello sacro, soprattutto quando alcuni ordini religiosi, come quello dei Gesuiti, degli Oratoriani, dei Somaschi tendono a spettacolarizzare le pratiche liturgiche.

Si registra anche, in tutta la Penisola, un impulso del mecenatismo che coinvolge le massime istituzioni, compresa quella della Chiesa, mentre si assiste all'affermazione di specifici laboratori teatrali.

Nasceranno le prime «stagioni» sotto l'impresariato del principe, mentre molte compagnie tenderanno ad una certa stabilità con attori e tecnici professionisti, cominciano ad imporsi i primi teatri pubblici, mentre vere e proprie imprese teatrali producono e vendono spettacoli.

Se esiste una straordinaria produzione musicale, credo, però, che non possa dirsi altrettanto per quella drammatica; spesso l'effimero ha il sopravvento sull'impegno, l'eclettismo sui progetti; così, non di rado, si assiste ad un campionario di forme che si risolve in un grande spreco di energie e di intelligenze.

Si registra un abuso di teorie, di ordinamenti, di estetiche che riuscirono soltanto ad imporre la tecnica della comunicazione spettacolare più che quella della scrittura, a dimostrazione di quanto sia più importante la realizzazione scenica a scapito del testo scritto.

Il ricorso alle macchinerie, alle invenzioni della scenotecnica avviene in periodi di crisi letteraria, quando la fantasia dei realizzatori ha il sopravvento su tutto. Forse, per questo, il secolo barocco è molto vicino alla nostra epoca teatrale.

Andrea Bisicchia

Amleto a Venezia: atti di un convegno

Biblioteca Teatrale. Rivista teatrale di studi e ricerche sullo spettacolo. N. 13-14-15/1989, Bulzoni, Roma 1990, pagg. 357, L. 50.000.

Questo numero triplo, ma in realtà monografico, di *Biblioteca Teatrale* raccoglie ora gli atti del convegno internazionale di studi *La Scena di Amleto* tenutosi a Venezia nell'ottobre 1988.

I saggi di studiosi italiani e stranieri — tra i quali Alessandro Serpieri, Laura Carretti, William Green, Jean Michel De Pra, Maria Russo e Maurizio Grande — sono stati suddivisi in otto capitoli, di cui cinque riguardano la fortuna del celeberrimo testo nelle diverse aree linguistiche europee. C.C.

Le disavventure di Lenz nel racconto di Büchner

George Büchner, *Lenz*, testo a fronte, a cura di Giorgio Dolfin, Adelphi, Milano 1989, pagg. 99, L. 8.000.

Il protagonista dell'unica opera narrativa dell'artista romantico tedesco è Lenz. Uno *Sturmer und Dranger* vissuto una ventina d'anni prima di Büchner, la cui opera teatrale influenzò l'autore del *Woyzeck* e della *Morte di Danton*. Lo spirito contrastato e tumultuoso, l'incombente della pazzia, lo sfrenato desiderio di conciliarsi con la

Polichinelle, Pulcinelo Pollicinella: Pulcinella!

Il curatore Franco Carmelo Greco firma il volume *Electa Pulcinella, maschera del mondo*, omonimo della mostra dedicata al candido personaggio nelle arti dal Cinquecento al Novecento.

Chi ha avuto la fortuna di avventurarsi a Napoli tra il dicembre e il gennaio scorsi e l'accortezza di visitare il Museo Diego Aragona Pignatelli Cortes, ha già goduto iconografia e apparato critico della maschera carscialese popolarissima, soprattutto per le sue misteriose connessioni con figure demiurgiche dell'universo di quello che gli antropologi chiamerebbero il Dio buffone.

Per gli altri, il librone qui citato non è un surrogato, ma un'analoga occasione d'interesse e di piacere.

Saggi come quello di Fabio Ciofi degli Atti sulla nascita e morte di Pulcinella in terra di Russia o come quello del cosmopolita Scaparro sui viaggi della maschera rendono l'esatta dimensione di un fenomeno che ha affascinato e affascina per la sua beffarda pateticità e per l'immediata carica metaforica.

L'occhio che, sia consentita una banalità, vuole la sua parte, trascorre inquieto da una scena del Ghezzi ad una morte di Pulcinella di ignoto veneto del secolo XVIII dove la maschera risulta sorprendentemente pinocchiesca. Chi ricorda un carscialese veneziano che ricevette l'invasione di Pulcinella da ogni dove ha ben presente la carica pacificamente provocatoria di questa figura. Con questo testo, se ne spiega anche le ragioni. F.C.

natura ormai inesorabilmente subita come aliena dalla realtà umana, che caratterizzarono l'opera e la biografia di Lenz, suggestionarono Büchner al punto da indurlo a trarre dal diario di un pastore luterano, presso il quale Lenz per un certo periodo aveva trovato ospitalità, un racconto breve che trattasse anche degli accessi di follia, dei

tentativi di suicidio e degli sguardi di lucidità introspettiva cui Lenz andava incontro. Un *excursus* nella pazzia progressiva di un soggetto consapevole del proprio destino di sconfitto. Una rapida successione di abbaglianti descrizioni psicologiche e di periodi che sottendono passioni e tensioni estreme. Luca Marchesi

Ecco come si costituisce il pubblico del nostro Teatro

PAOLO BELLI

BRUNO SANGUANINI, *Il pubblico all'italiana. Formazione del pubblico e politiche culturali tra Stato e Teatro*, Franco Angeli, Milano, pagg. 346, L. 38.000

La complessa società che popola le sale teatrali è definita da un insieme di codici molto precisi e da rigorose gerarchie che distinguono — soprattutto nei teatri d'opera, dove le consuetudini sopravvivono ancora oggi a dispetto del tempo — il pubblico della platea da quello del loggione e dei palchi.

In un racconto del 1914 lo scrittore Robert Walser (in *Storia*, ed. Adelphi, 1982) descrive con elvetica minuzia quel raggruppamento amorfo e indistinto che popola la zona più alta del teatro e la più bassa nella società: è la gente comune, sono operai, donne di vita, cameriere, studenti. Loro, a teatro, non possono rappresentarsi che come gruppo anonimo: non c'è foyer per il pubblico-massa (almeno nel 1914), c'è solo la possibilità di assistere allo spettacolo nello spettacolo offerto dal campionario di umanità borghese che chiacchiera seduta ai tavolini della platea. Ma soprattutto di ammirare la seducente rappresentazione che offrono di sé gli illustri abitanti di quei mini-palcoscenici che sono i balconi. Si pavoneggia l'illustre letterato; c'è la sapiente regia della famiglia aristocratica; e persino — ci dice Walser — il giornalista-critico che dà spettacolo di sé, quale vero arbitro della serata (quando ciò aveva ancora l'alone del prestigio sociale e di una indicibile vanità).

Quando le luci tornano poi ad illuminare la scena — quella vera — ed il buio ricompare le esibizioni del foyer, allora tutti rientrano nell'ombra dell'anonimato, il pubblico torna ad essere un'annotazione numerica per il borderò.

Ogni teatro ha il suo pubblico; malgrado la genericità del termine «pubblico» nella lingua italiana, in realtà ogni direttore, pubblico o privato, conosce assai bene la composizione sociale dei frequentatori del teatro. Non è invece facile capire come si sia formato il pubblico che frequenta le sale teatrali, e delinearne la storia. Ma la questione è di grande interesse, perché chiedersi come si costituisce il pubblico, nelle varie epoche, significa penetrare in un'analisi delle rappresentazioni culturali ed in una storia dell'agire comunicativo.

Un'impresa a cui si era dedicato, nel 1977, Ludovico Zorzi in un saggio di straordinaria lucidità analitica. Zorzi prendeva in esame tre capitali dello spettacolo italiano fra il Quattro ed il Settecento, Ferrara, Firenze e Venezia e ne indagava quell'intreccio di trame che definiscono sia il pubblico che la rappresentazione nell'economia politica (ossia di potere culturale) di una città. Il teatro, ci ricordava Zorzi, alimenta nella storia moderna un fitto catalogo di sperimentazione e di innesti che poi non è altro che «la scenicità autocontemplativa e speculare del teatro inteso come parafrasi del potere del principe». Il teatro insomma inteso come una sorta di *Panopticon* di cui non era che una fantasiosa e narcisistica anticipazione.

Il discorso di Zorzi attendeva di essere ripreso ed aggiornato, anche perché dall'epoca dei Lumi in poi, ma soprattutto a partire dal XX secolo, il teatro ha perduto il suo ruolo egemonico di luogo dell'immagine e della rappresentazione fino a divenire uno dei tanti veicoli della comunicazione di massa. Anzi, in questi anni tende a divenire oggetto di ricerche di mercato e dunque «prodotto» e «merce» a tutti gli effetti, compreso quello di essere inserito in un sistema pubblicitario.

Chiedersi dunque come si costituisce un pubblico, come si è provato a fare Bruno Sanguanini, sociologo ricercatore all'università di Trento, significa andare a sondare quell'area che costituisce il vero retro-scena del teatro italiano: vale a dire quell'intricatissimo groviglio di interconnessioni, di interessi economici, di bosco e di sottobosco statale, di sussidi più o meno assistenziali, di leggi e di decreti, di mediazioni politiche e di relazioni con i media, che di fatto definiscono e costituiscono il pubblico «all'italiana». Sanguanini vi si tuffa con coraggio e riesce a tratteggiare un profilo di storia sociale del teatro e del suo pubblico, negli ultimi due secoli, assai ricca di annotazioni e di stimoli, anche se non sempre di facile lettura.

Naturalmente la curiosità spinge verso gli ultimi decenni quando l'influenza della televisione rischia di indirizzare gli operatori teatrali verso la spettacolarizzazione ad ogni costo del teatro, decretandone in sostanza la fine certa (a chi non è capitato, negli ultimi anni di assistere a certe messe in scena che somigliavano a sfilate di moda e con eccellenti esiti per il borderò?). Di fronte a tale possibilità — che elude una reale domanda di cultura — Sanguanini, a conclusione della sua lunga analisi, si dice fiducioso nell'intervento dello Stato, che dovrebbe nei prossimi anni trasformare le strutture e le modalità di intervento, anche in previsione di un imminente allargamento del mercato sul piano continentale. «Occorrerà — conclude Sanguanini — un riadattamento urgente dei prodotti d'intervento, adeguando l'autonomia e la gestione del pubblico/privato e di tutte le altre dicotomie che caratterizzano le formazioni del pubblico «all'italiana», alla realtà del «pubblico» di scala sovra-nazionale, nazionale, regionale, municipale...». Aspettiamo fiduciosi.

Pandolfi è uscito dall'ombra

Copioni da quattro soldi, li chiamava Vito Pandolfi. Erano i testi e gli allestimenti che nell'Italia del secondo dopoguerra ancora sopravvivevano all'affermarsi del «teatro dei registi». Testi ed allestimenti «popolari», bruscilli in piazza, novelle del *Decamerone* in forma di spettacolo. Un teatro che Vito Pandolfi studiò, esplorò, un teatro a cui mise mano negli anni Cinquanta e nei primi anni del decennio successivo.

Quasi alla stessa maniera, s'intitola adesso *Teatro da quattro soldi* l'iniziativa promossa per dare a Pandolfi una giusta collocazione sul palcoscenico della recente storia teatrale italiana.

Avviato lo scorso anno con un convegno di studio e approdato ora a tre documentati volumi (editi da Nuova Alfa Editoriale) e a una accurata mostra di fotografie, bozzetti di scena, costumi e documenti, il progetto *Teatro da quattro soldi* è frutto del lavoro di ricerca di Andrea Mancini e del Centro Studi intitolato a Pandolfi. Dopo essere stata ospite per tutta la scorsa estate nel Palazzo Pretorio di Certaldo, in Toscana, l'iniziativa tocca ora altri centri italiani, a cominciare da Genova. Perché fra gli uomini del nostro recente teatro Vito Pandolfi è uno dei primi a meritare una pubblica riabilitazione.



Unico regista, assieme a Strehler, nel primo cartellone del Piccolo Teatro (1947), Pandolfi ne fu uno dei fondatori. Eppure non vi rappresentò mai un suo allestimento. I pochi spettacoli di sperimentazione che si fecero in Italia portarono la sua firma. *L'opera dello straccione* (che diresse in pieno 1943) o *Les mariés de la Tour Eiffel* (un *souvenir-schimmy* di Cocteau, con sketch di Apollinaire, Brecht, Satie, Tzara, datato 1948) non li cita quasi nessuno. Promotore e animatore di spettacoli ora «popolari» ora «di massa», studioso della Commedia dell'arte, docente universitario, primo direttore dello Stabile di Roma, collaboratore di Vittorini nella fondazione del *Politecnico*, soggetto cinematografico, Pandolfi è tuttavia estraneo ai nomi che segnarono il corso post-bellico della cultura e del teatro italiano. I successi del sodalizio Strehler-Grassi, la breve e lucente traiettoria di Visconti, i nomi di

Gassman e di Eduardo, l'operosità di Silvio D'Amico e Orazio Costa fecero ombra a questo uomo dalla coerenza schiva, clandestino all'affermarsi della «regia critica». Più spesso, anzi, ci fu chi in lui preferì sottolineare l'irregolarità dell'opera critica, la filologia non rigorosissima, le contraddizioni pur ovvie in trent'anni di scrittura militante.



Al di là della linea d'ombra, il lavoro e l'impegno di Pandolfi sono invece state una delle poche possibilità italiane per un teatro che intendeva guardare alle avanguardie d'Europa. E al tempo stesso, paradossalmente, una delle poche possibilità per dare ancora corpo e scena a un teatro popolare e subalterno fatto in piazze di paese, una forma di spettacolo già allora minoritaria, fondata sulla cultura d'attore e sulla regia storica.

Così, mentre sceglieva l'espressionismo di George Grosz per allestire *Il mutilato* di Toller, o si compiaceva di pennellate surrealiste in *Les mariés*, Pandolfi poteva anche convincere Paolo Poli, Arnoldo Foà, o Anna Proclemer a indossare i panni medievali delle ricostruzioni boccaccesche, o gli abiti di un *Aminata* da rappresentare proprio a Ferrara, o le maschere della Commedia.

Del lungo itinerario di Pandolfi dentro il teatro italiano, la mostra e i tre volumi che l'accompagnano offrono una convincente testimonianza. Più ancora quando appaiono i bozzetti, i costumi, i frammenti di palcoscenico dello scenografo che gli fu più vicino: Toti Scialoja. Di questo artista la mostra e uno dei volumi documentano anzi l'intero percorso scenografico, dalle prime provocatorie soluzioni per *L'opera dello straccione* ai recenti astratti meccanismi inventati per *Il ratto di Proserpina* alle Orestidi di Gibellina del 1986. □



IL TEATRO DELLA PERESTROJKA Piccoli inferni della Russia dopo il disgelo in palcoscenico

Del «Teatro della Perestrojka», che Giampaolo Gandolfo ha curato per la Costa e Nolan, diremo poche parole che servano ad una informazione minimale su un fenomeno nel quale, se non sbagliamo, il significato sociologico prevale sul valore estetico. E cominciamo col primo dei quattro testi che il volume ospita, *La panchina* di Aleksandr Gel'man. La scena rappresenta un parco cittadino, musica di giostra, voci di venditori, un uomo e una donna. Una battuta: «Tutto è possibile, con una vita così». Tutto il male, si capisce, tutto il peggio è possibile. E perché no, se la vita scorre torpidamente, senza prospettive, senza ideali? Se l'uomo e la donna trascinano le loro scontentezze, e se le rinfacciano, sempre più stanchi e svuotati?

La fionda di Nikolaj Koljada, che si svolge in un appartamento di due stanze, trasmette il senso di una vita soffocata, preclusa alla speranza, alla stessa azione. E c'entra anche il tema dell'omosessualità. La realtà, nella commedia, si alterna al sogno e il sogno svela i desideri dei personaggi; ma il tutto rimane greve, asfittico; e malgrado tutto c'è un sospetto di sentimentalismo.

Cinzano di Ljudmila Petruvskaja (altra storia in interni) è un panorama di bevute senza gioia (il vermouth italiano!) che stanno a significare la confusione, l'insensatezza di una vita precipitata nel buio. «Chiedo su chiedo... La mia vita è tutta sui chiodi», dice un personaggio alludendo ai suoi tentativi di dar senso a ciò che senso non può avere.

Ha ragione il prefatore, Gandolfo: i quattro autori fanno emergere i piccoli inferni quotidiani. Non ci sono prospettive, tanto meno politiche, e l'uomo è presentato nella sua nuda solitudine. Ma in *Cara professoressa* di Ljudmila Razumovskaja appare qualcosa di diverso, e cioè un principio di dialettica, negativo contro positivo, cinismo contro ideale. Prevale il secondo, alla fine, in un dramma costruito, nello sviluppo dell'azione, con efficacia drammatica e senso della teatralità. *Vico Faggi*

UNA BIOGRAFIA DI CURZIA FERRARI Gorkij, genio e sregolatezza poeta della Rivoluzione

Curzia Ferrari, *Il vagabondo e le stelle*, De Agostini, Novara, 1991, pagg. 220, L. 25.000.

Il volume è uno studio biografico dedicato ad Aleksej Maksimovic Peskov, meglio noto come Gorkij. Il vagabondo che dà il titolo al volume è dunque lui, con la sua vita inquieta e bisognosa di evadere da una realtà angosciata fin dall'infanzia. Le stelle invece, per riprendere il titolo del libro nella sua globalità, sono una metafora per indicare il tempo (sia dal punto di vista meramente cronologico sia dal punto di vista storico-politico e culturale) sotto la cui influenza si svolge la vita dello scrittore russo, e probabilmente anche le donne che ebbero importanza nella sua vita, a partire dalla nonna Akulina Ivanovna, per quanto la vita di Gorkij si direbbe non sia mai stata illuminata, stando a ciò che è possibile capire, da quello che, per convenzione, si dice un grande amore unico ed esclusivo in senso romantico, soprattutto da adulto.

Curzia Ferrari ha visto molto bene in Gorkij una personalità molto complessa e nello stesso tempo a volte perfino candida, un umanitario e un rivoluzionario da capire, uno scrittore che è famoso come capostipite del realismo socialista, non alieno però da qualche tendenza fideistica. Anche quando, divenuto uno scrittore celebre in tutto il mondo malgrado gli umili natali ed enormi disagi di ordine economico ed ambientale, egli poté vivere nel lusso della villa di Capri e della sua abitazione in Crimea, ebbe sempre qualcosa che lo turbava, perfino durante il marxismo sistematico della Russia sovietica e di Stalin, che tuttavia gli tributò riconoscimenti ed onori. Intanto egli era venuto via via producendo una grande mole di scritti di narrativa e di teatro, e di varia pubblicistica.

Gorkij aveva in sé, si può dire, «il genio e la sregolatezza» di buona parte della Russia di fine Ottocento-inizi Novecento, e la sua produzione di narratore e di scrittore di teatro appare non raramente sofferta, come sollecitata da una specie di tormento interiore che, al di là dei vari condizionamenti a cui andò soggetta, aveva probabilmente motivazioni etniche profonde. Non è però tanto nel tracciare il profilo ideologico e culturale dello scrittore che si distingue questa biografia. La scrittura di Curzia Ferrari è efficace soprattutto nel delineare la figura dell'uomo, con una straordinaria ricchezza di particolari aneddotici che rendono l'esposizione dei fatti e l'interpretazione della personalità del grande scrittore russo, avvincente come un romanzo. *Giampaolo Chiarelli*

IL SINDACATO SI MOBILITA

GLI ATTORI ALLA RAI-TV NO ALLA FICTION AMERICANA

CLAUDIA CANNELLA

In settembre Milano è stata teatro di una serie di iniziative di protesta promosse dal Sindacato attori italiani che ha così deciso, dopo anni di richieste inascoltate, di rendere pubblico il disagio della categoria.

Oltre due anni fa, il 7 giugno '89, il Sai stipulava un accordo con la Rai riguardante l'informazione sistematica dei progetti produttivi, l'utilizzo di attori italiani, la tutela della loro integrità interpretativa e l'uso della lingua italiana.

Il mancato rispetto di tale accordo da parte della Rai, che produce sempre più in lingua inglese e con attori stranieri (vedi *I promessi sposi*), è culminato nella decisione di realizzare negli studi di Milano una *soap-opera* decisamente *made in Usa* (soggetto, sceneggiatura, regia, produzione esecutiva, attori). La risposta del Sai è stata un invito a tutti gli attori italiani a rifiutare le «briciole» delle proposte di scrittura per i piccoli ruoli di contorno nonché il doppiaggio.

Durante un'affollata conferenza stampa, alla quale hanno fatto seguito un *sit-in* di protesta di fronte alla sede Rai e un'assemblea aperta presso il Teatro Filodrammatici, Pino Caruso, segretario nazionale del Sai, ha così messo a fuoco il problema: «La nostra televisione copia. Produce cioè "italianamente" all'americana (*Cristoforo Colombo*, *Benvenuto Cellini*, *I promessi sposi*). Una politica suicida, la cui paradossale conclusione è che la Rai va in soccorso del cinema americano, assemblando scriteriatamente attori di diversa nazionalità e costringendoli a interpretare in inglese personaggi italiani; mentre obbligavano attori italiani a recitare in inglese, ottenendo soltanto di fare della *fiction* di serie B,

senza mercato. Così non si diventa internazionali: si smette solo di essere se stessi o ci si trasforma in macchiette. E come se non bastasse, nell'ultima coproduzione Rai-Usa di italiano non c'è nemmeno la storia, ma solo i soldi».

Il fine non è certo quello di chiudere le frontiere allo straniero, la discriminazione autarchica è comunque penalizzante e «il Sai — continua Caruso — è per un'Europa dello spettacolo, aperta al suo interno e al mondo, senza confini. È per la difesa non solo della figura dell'attore italiano, ma dell'attore a qualunque nazionalità appartenga. E rispettare un attore significa una sola cosa: usarlo nella sua integrità verbale e gestuale. Per quello che è: un testimone della propria etnia e della propria storia. Solo da questo possono derivare prodotti più credibili, artisticamente più affidabili, commercialmente più appetibili. Non c'è Paese in Europa che realizzi le proprie *fiction* in una lingua che non sia la sua, che usi gli attori tradendoli come in Italia, investendo sempre di più in prodotti americani. La Rai non si limita ad acquistare all'estero la porzione di *fiction* che doverosamente, civilmente è indispensabile a collegare la nostra con le altre culture, ma ne acquista oltre necessità senza prima soddisfare, esaurire ed esaudire le proprie capacità produttive e creative».

In effetti i dati relativi alla programmazione Rai del 1988 inerenti alla prosa sono sconcertanti: zero ore su Raiuno, undici ore su Raidue, sette ore su Raitre, pari allo 0,1% della programmazione totale.

Le paghe degli attori, aggiornate all'indice Istat, rimangono ferme al contratto nazionale del

1973, mai più rinnovato: 38.000 lire giornaliere per la televisione, 35.000 lire per la radiofonica, 54.000 lire per il teatro.

«Il nodo del problema — secondo Nicoletta Rizzi, del sindacato milanese — è nella struttura del collocamento speciale dello spettacolo che, non avendo funzioni ispettive in base a una circolare ministeriale, non offre nessuna garanzia di controllo sugli iscritti. Esiste da oltre sei anni un progetto del Sai in cui si chiede una differenziazione di categorie (attori, figuranti, ballerini ecc.) all'interno delle liste di collocamento in modo tale da arginare la massa, ormai strarbordante e poco qualificata professionalmente, degli iscritti. Ma le istituzioni — continua — non rispondono. All'estero la situazione è più chiara: in Francia, si è tutelata la cultura nazionale garantendo una percentuale di produzioni francesi con attori francesi, il rispetto della lingua e soprattutto i diritti d'autore; in Inghilterra e in America, dove l'iscrizione al sindacato è condizione necessaria per poter lavorare, la struttura è privata, è sostenuta economicamente da un'autotassazione degli iscritti e ha anche funzione di agenzia di collocamento. Noi non vogliamo arrivare al punto di trasformarci in un organo di potere coercitivo e vincolante, né tanto meno promuovere leggi protezioniste, chiediamo solo che ci venga garantito il diritto al lavoro nel rispetto della nostra identità culturale: non a caso le uniche produzioni italiane vendute con successo all'estero sono state *La piovra*, *Quei trentasei gradini* e *Casa Cecilia*, più credibili culturalmente di una brutta copia di un qualsiasi *serial americano*». □

TEATROEUROPA

Piccolo Teatro di Milano

Il Piccolo Teatro è cultura.



EniChem

sponsor istituzionale



ALESSANDRO GIGLIO

per la

E.A.O. di Alessandro Giglio e Pier Luigi Misasi

presenta per la stagione 1991/92

L'APPARTAMENTO

di Franca Valeri e Claudia Poggiani - regia di Franca Valeri

con Alessandra Martines, Pier Luigi Misasi, Carlo Cartier

Franco Mescolini, Oriana Baciardi, Maurizio Romoli

ORNIFLE

di Jean Anouilh - regia di Salvo Bitonti

con Raf Vallone, Elena Croce, Franco Mescolini, Saverio Vallone, Marcella Messina

IL GRANDE BANG

di Marco Maltauro - regia di Marco Maltauro

con Rosa Fumetto, David Brandon, Marco Maltauro

IL CIELO ALTISSIMO E CONFUSO

di Enzo Siciliano - regia di Giorgio Crisafi

con Giorgio Crisafi, Blas Roca Rey, Daniela Stanga, Simona Caramelli

E.A.O. di Alessandro Giglio s.a.s.

00187 Roma - Via del Tritone, 61/D/9

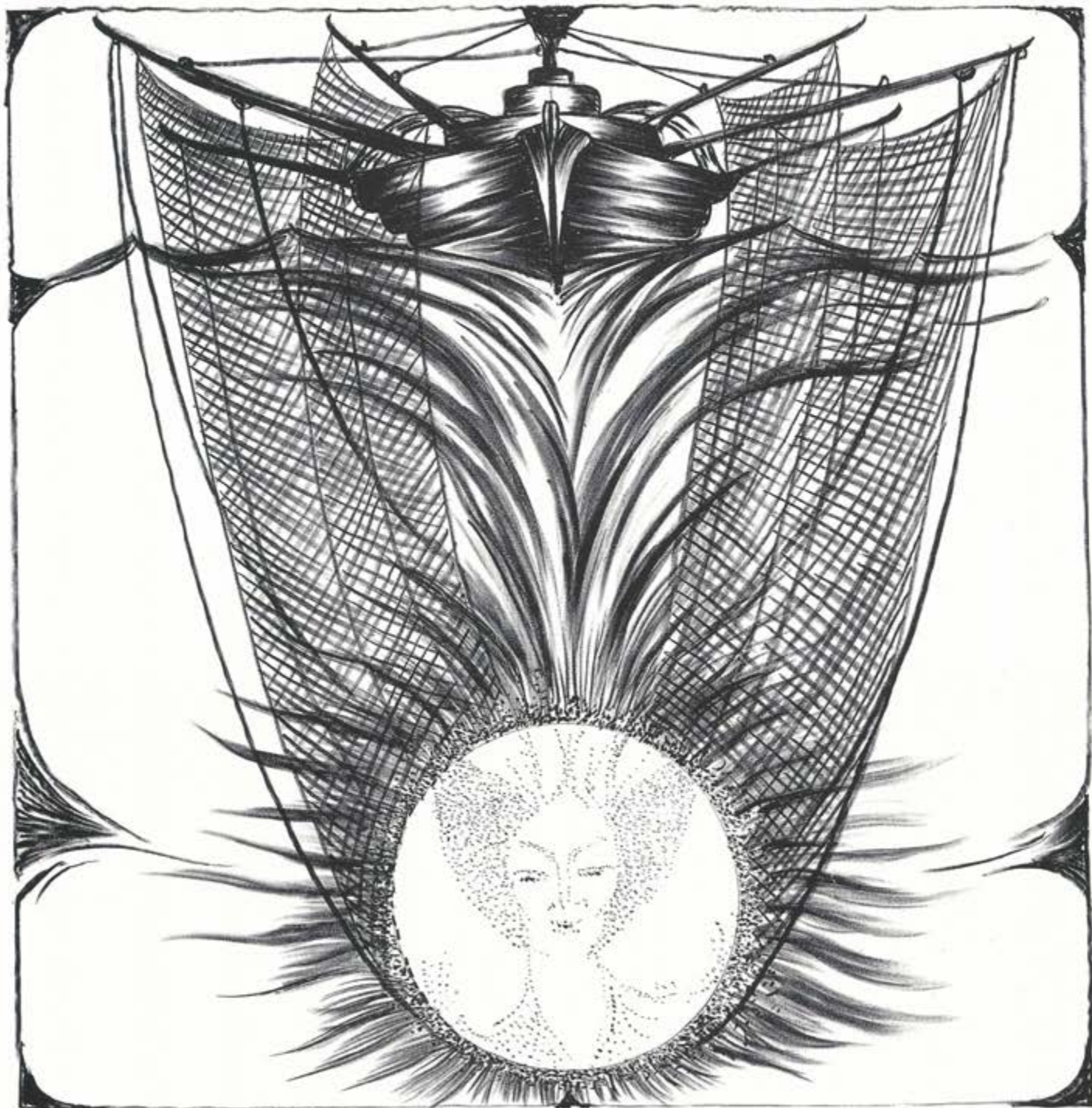
Tel. (06) 6796825 - Fax (06) 6796814

16129 Genova - Via Casaregis, 11/9

Tel. (010) 3620706/3620005 - Fax (010) 3620005

UOMO IN MARE

COMMEDIA IN DUE TEMPI DI GHIGO DE CHIARA



Le illustrazioni della commedia sono state eseguite dal pittore Guido de Bonis

LA SCENA

L'azione si svolge nello spazio mentale di Ugo, il protagonista: un inquietante spazio candido e spoglio arredato soltanto da una bianca poltrona anatomica e dal suo sgabello poggiapiedi. Insomma un oggetto che richiami la clinica di lusso e, insieme, la sofisticata cultura del design. Niente altro.

PRIMO TEMPO

Ugo è seduto sulla poltrona girevole, di spalle al pubblico. Il dottor Kappa rimane assorto per qualche attimo nei suoi pensieri. KAPPA - Lei dovrebbe tenere un diario.

UGO - Un diario?

KAPPA - Sì perché, vede, lo scritto aiuta. Voglio dire che l'atto stesso dello scrivere esige riflessione, dimensiona gli impulsi.

UGO - Va bene, dottore, terrò un diario: ma non vedo come questo potrà allontanare le mie preoccupazioni.

KAPPA - Per cominciare bruci quella lettera.

UGO - Bruciarla? (Ruotando sulla poltrona si porta faccia al pubblico: mostra una lettera spiegazzata) Bruciarla, dice lei? Ma è l'unica prova in mano mia! (Cerca un passo della lettera e legge) Ecco. «... si tenga pertanto a disposizione della presidenza in attesa di nuovo incarico direttivo». (Alza la voce per farsi sentire lontano) Capisci, Luisa? «Nuovo incarico direttivo»? (A Kappa) Controlli lei stesso, dottore: c'è scritto o no?

LUISA - (Entra in scena in accappatoio, dandosi buffetti sulla fronte e sul collo come per applicarvi una crema di bellezza: prosegue l'operazione rivolta al pubblico, guardandosi in un ipotetico specchio) Va bene, c'è scritto. Ma intanto è già passato un mese. UGO - Sono faccende che vanno per le lunghe, cara: glielo dica anche lei, dottore. Pressioni, interferenze politiche. E poi riunioni, rinvii... (A Luisa) Vuoi che non lo sappia?

LUISA - E se lo sai, perché ti preoccupi?

UGO - Preoccupato? Io? (Si alza dalla poltrona) Ma se ci fosse stata qualche complicazione il Presidente me l'avrebbe fatto capire. E comunque me ne sarei accorto. Invece, no: aveva proprio il tono di chi si congratula sinceramente.

BETA - (Il Presidente è un uomo soddisfatto di sé: arriva con passo elastico, appoggia le mani sulle spalle di Ugo) Per adesso le dico solo questo: che di meglio non potrà capitare. Una occasione d'oro per la sua carriera.

UGO - Grazie, signor Presidente. Ma se potessi saperne di più...

BETA - Le basta sapere che l'attendono compiti di grande soddisfazione? Oh, intendiamoci, anche di grande responsabilità.

UGO - (Tenta di indovinare) I giapponesi?

BETA - Può darsi e non può darsi. (Ride) Via! Intanto si ritempra e si goda la promozione con una bella vacanza. Ha mai fatto il bagno in Sardegna sotto le rocce a picco? Ci vada, dia retta a me, ci vada! (Prende Ugo sottobraccio ed esce con lui di scena)

LUISA - (Finendo di truccarsi) Lo vedi? Ti agiti inutilmente. Ti ha preso persino sotto braccio.

UGO - Sì, sottobraccio. Cordialmente. Però... spingeva.

KAPPA - Il Presidente! Spingeva?

UGO - Una leggera pressione sul gomito, quasi impercettibile: ma spingeva. Sì, glielo assicuro, dottore. Guardi: così. (Prende

PERSONAGGI

UGO

Il dottor KAPPA

LUISA (ma è anche Alfa, Silvia, la hostess...)

Il presidente BETA (ma è anche il ragionier Mauri, il Comandante, il dottor Galli...)

Il consigliere GAMMA (ma è anche il Signor Moretti, l'ottico, il veggente Habib...)

Kappa sottobraccio e dimostra) Sembra niente, eh? Però sotto sotto c'è l'intenzione di congedare, di estromettere. Come dire «adesso vattene, ché ho cose più serie cui badare».

LUISA - Non essere ridicolo, ti prego.

UGO - Già, e la Sardegna? «Vada in Sardegna, vada in Sardegna!» Un tempo ci mandavano i funzionari peggiori, per liberarsene.

LUISA - (A Kappa) Lo sente? Delira. E lei non prende provvedimenti?

UGO - Dovrebbe farmi internare? Vuoi questo? Dottore, lo dica francamente: sono da ricovero, io?

LUISA - Smettila! Bada che se continui così, io ti mollo.

UGO - (Atterrito) No, no, scusami Luisa, scusami. È vero, sono io che esagero. E poi parla chiaro: guarda. «In attesa di nuovo incarico...». Più chiaro di così...

LUISA - E allora sta calmo. (A Kappa) La verità è che a riposo mio marito non ci sa stare più. Per lui il lavoro era diventato un vizio. (Esce)

KAPPA - Lo sa che sua moglie, in un certo senso, potrebbe avere ragione? Oh, nessuna base scientifica, intendiamoci. Ma il lavoro inteso come una sorta di tossicodipendenza...

UGO - (Improvvisamente disperato) Dottore, mi aiuti! Io non posso più fare a meno della «mia» giornata.

KAPPA - Quale giornata?

UGO - Una giornata meravigliosa, dottore! Convegni operativi, telefonate intercontinentali, incontri con gli associati stranieri... summit, meeting, planning... La mia agenda non era un'agenda ma un inno, uno spartito sinfonico.

KAPPA - E la domenica?

UGO - Orribile: mi confortava solo il pensiero che all'indomani sarebbe stato lunedì.

KAPPA - Mi parli dell'azienda in cui lavora.

UGO - È bella! È grande! Luminosissima pure se i vetri sono leggermente azzurrati. Termoregolazione perfetta, una continua primavera. Le moquettes hanno lo smalto dei prati alpini. Burocrazia giovane, agile, efficiente. Plurilingue. Lei crede che i telefoni squillino?

KAPPA - Non squillano?

UGO - No. Mormorano un loro richiamo misterioso e sensuale: vrrrr... vrrrr... Pronto? Bene, signorina Alfa, mi passi Detroit. No, coi brasiliani facciamo alle undici e trenta. Pronto, signorina Alfa, mi porti la bozza del contratto coi libici... (Da quinta a quinta la

scena è attraversata dalla signorina Alfa: la quale è ancora e sempre Luisa ma in un sofisticato travestimento da messaggio pubblicitario. Capelli di fiamma e occhiali che le danno un ambiguo fascino mascolino, un completo leggero che spudoratamente la fascia. Alfa reca alcuni fascicoli di pratiche ma ha l'aria di portarli come un'offerta votiva. Prima che esca di scena, Ugo la indica a Kappa) La signorina Alfa: è la mia segretaria personale.

KAPPA - Lei ebbe mai rapporti intimi con la signorina?

UGO - Con una dipendente? In un'azienda come la nostra? (Ride) Dottore, ma lo sa qual'è il nostro fatturato annuo?

GAMMA - (Entra con una cartella di cuoio: si rivolge a Ugo con accento del Sud, tentando una complicità grossolana) Ma che cazzo dici? Che c'entra il fatturato quando si tratta di fottere? (Scompare)

UGO - (Imbarazzato, a Kappa) È l'ingegner Gamma, un burlone. Sì, certe volte passa la misura. Ma è meridionale, sa. Consigliere anche lui, mio parigrado. Anzi, «eravamo» parigrado, perché adesso, dopo la mia promozione... (Ha un sospiro, cambia tono) Oppure lei sta pensando che mi abbiano promosso per mettermi da parte? Guardi che si sbaglia. (Passa Beta, il Presidente, che neanche bada a quanto Ugo gli grida dietro)

Signor Presidente, lei può confermare a questo signore che io... (Ma Beta è già uscito: Ugo lo giustifica) Beh, è sempre così occupato il nostro Presidente: neanche il tempo di respirare. Come tutti noi del resto. (A voce più alta) Signorina Alfa mi avverta appena Tokio è in linea. Dottore, lei ha mai parlato al telefono con Tokio?

KAPPA - Finora me ne è mancata l'occasione.

UGO - Bene, non ci crederà ma dà una leggera vertigine: otto fusi di differenza. Io sono appena entrato in ufficio e il signor Wadanabe già mi comunica il listino di chiusura. È il nostro corrispondente di borsa dal Giappone. Sa, dottore: il signor Wadanabe mi manca. Che persona meravigliosa...

KAPPA - Vi siete incontrati spesso?

UGO - Mai.

KAPPA - Dunque una simpatia nata per telefono: probabilmente siete entrati in intimità parlando delle vostre famiglie, dei vostri gusti privati, delle vacanze.

UGO - No, no... (Ride) ma le pare che in una comunicazione d'ufficio via satellite... io dal signor Wadanabe non ho ascoltato altro che cifre. Però bastava quella sua voce gutturale, meccanica, che lentamente pronunciava numeri in inglese... four four nine... two hundred ninety nine... ebbene quella sua voce, persino sgradevole debbo dirle, era «il segnale». Il segnale che io «c'ero»! Capisce, dottore? Adesso «non ci sono».

LUISA - (Entra, vestita per uscire) Esco. Hai bisogno di qualcosa? (Ugo, assorto, non risponde) Cos'hai? Ti senti poco bene?

UGO - (Si scuote) No, no: mi venivano in mente pensieri buffi. Ti ho mai parlato del signor Wadanabe?

LUISA - Chi è?

UGO - Un amico. Un amico lontano: ci parlavamo ogni giorno. Ma oramai, tre mesi dopo l'incidente...

LUISA - (Scatta) E smettila di chiamarlo incidente!

UGO - (Scatta a sua volta) E come altro posso chiamarlo? Mi hanno dimenticato, cancellato, o no? E che, debbo soppesare le parole anche con te?

LUISA - Io non ti sopporto più.

UGO - Oh, me ne sono accorto, sai, che non mi puoi più vedere per casa. Una volta ti lamentavi sempre per i pasti fuori orario, per le mie riunioni notturne, le partenze improvvise.

LUISA - Se lo vuoi sapere, era meglio prima. *(Gira sui tacchi e se ne va)*.

UGO - *(Le urla dietro)* Certo che era meglio prima. Ma uno lo sa sempre dopo, accidenti! *(Prende da qualche parte il suo diario e lo squadrina sotto gli occhi di Kappa)* Prego, controlla lei stesso lo sa che cosa è diventato il mio diario? La lista dei contrasti con mia moglie.

KAPPA - E adesso vuole darne la colpa al diario? Glielo consiglierei perché, leggendolo, io possa controllare e seguire il suo comportamento. *(Sfoggia le pagine)* Va bene, va bene: seguiti così... *(Legge)* «Martedì 14: visita a quel coglione di Gamma».

UGO - Ho scritto proprio così? Mi scusi...

KAPPA - No, no, va benissimo anche il turpiloquio. È liberatorio. Ma che ci andò a fare dal consigliere Gamma?

UGO - Dottore, io non posso restarmene qui, impotente. Io lo debbo sapere che diavolo stanno combinando quelli là. Così mi decisi a far visita a Gamma... e me n'è costato di sforzo, sa? *(Appare Gamma in completo da giardinaggio: cappellone di paglia, guanti antispine, forbice da potatura)* Era sul suo terrazzo. Buffone! Lui a giocare al piccolo giardinere e io, col buio nel cuore ma con l'aria di chi passa là per caso, a cercare di sapere... così, quasi con indifferenza... se dovevo considerarmi un morto vivente, uno zombi.

GAMMA - Oh, per quello che so io, il progetto è ancora in piedi. Anzi la relazione che presentasti è sempre allo studio. Ma evidentemente sarà nata qualche difficoltà.

UGO - Che genere di difficoltà?

GAMMA - Vacci a capire: il Presidente, lo sai, è uno che non si sbottona.

UGO - Eppure... e tu devi ricordartelo... i giapponesi sembravano interessati. Premevano.

GAMMA - Se è per questo premono ancora. Ma è gente difficile, almeno nella fase di progettazione. Discutono ogni dettaglio... Però a te che te ne frega, scusa...? Più tirano per le lunghe e più tu te ne stai a fare il comodo tuo. Con tutta la grazia di Dio che c'è in giro... Ma tu, quando passa un bel mappamondo ti giri o no?

UGO - *(Finge di unirsi ipocritamente alla risata di Gamma)*... senti, i contatti coi giapponesi li tiene sempre Delta?

GAMMA - No, adesso li tiene Sigma. Delta è passato al personale. Eh, ce ne sono stati di cambiamenti da quando tu lavoravi con noi! *(Esce)*.

UGO - *(Gli grida dietro)* Come sarebbe «lavoravo»? Forse mi hanno sbattuto fuori organico? Ma io, sia chiaro, io sono soltanto in attesa del nuovo incarico direttivo. Lo sapete o no? Badate che io... io faccio un casino! *(A Kappa)* glielo giuro, dottore quel verme ha detto proprio così: «quando lavoravi con noi». Come se adesso... Ah, no, no signori miei! Voi non mi potete dimenticare. Giorno e notte dovete ricordarvi che io esisto. Non vi darò tregua, sarò il vostro incubo... Signorina Alfa, mi passi subito il dottor Sigma.

ALFA - *(Compare dal fondo: indolente, si lima le unghie)* Riprovi più tardi.

UGO - Come ha detto?

ALFA - Ho detto di riprovare. Il dottor Sigma è uscito, oppure è in riunione, oppure è

dal Presidente. Scelga lei. Comunque non vuole essere seccato.

UGO - Signorina Alfa! Io, appena rientro in servizio la faccio lincenziare... *(Si allenta il nodo della cravatta, si lascia cadere sulla poltrona, ansima)* È una troia: una che ci prova con tutti.

KAPPA - *(Gli si avvicina, gli tasta il polso)* Ci provò anche con lei?

UGO - Oh no, avrei saputo come metterla al suo posto... Però, adesso che lei mi ci fa pensare... Certo è che quando si chinava per farmi firmare la corrispondenza... *(Alfa gli si avvicina e si china su di lui come per sottoporgergli delle carte)*... che profumo, dottore: dalla scollatura della sua camicetta, un profumo... penetrante eppure così dolce... *(Cambia tono, si rivolge a lei)* Sono le sette: vada pure, signorina. Io resterò un altro paio d'ore.

ALFA - *(Con tono esageratamente allusivo)* Vuole che resti anch'io? Non ho preso impegni, stasera.

UGO - Ha sentito, dottore? Non è la mia immaginazione. Ci prova! E poi certe gambe... stupende, debbo ammetterlo. Guardi, le guardi! *(Alfa si tira su la gonna, lentamente)* Sempre elegante, elegantissima. Sì, nella nostra azienda anche le segretarie sono ben pagate: ma tanti abiti nuovi... di sicuro c'è qualcuno che la protegge. Qualcuno che sta in alto. Un dirigente.

KAPPA - Questa ipotesi la addolora?

UGO - Dice a me? Ma cosa vuole che me ne importi? *(Alfa scoppia a ridere, Ugo l'aggredisce, l'afferra per le spalle)* Parla, sporcacciona! Chi è il tuo amante? Gamma, con quella sua volgarità da mandrillo? Oppure Delta, quell'ipocrita baciapile... O il Presidente addirittura? O tutti e tre? Dimmelo, lo voglio sapere! *(Sempre ridendo, Alfa si divincola ed esce di scena. Ugo torna a sedere: si prende la testa tra le mani)*.

KAPPA - *(Lascia passare qualche secondo)* Se vuole che io l'aiuti, occorre che lei sia molto più sincero con se stesso. Qui sul diario non c'è neanche un accenno alla signorina Alfa.

UGO - Ma è lei, dottore, che insiste a farmi parlare della mia segretaria, a farmi venire sospetti inutili. E dovrei pure scriverne sul mio diario? Così se per caso Luisa lo legge, nascono altre complicazioni, altri litigi.

KAPPA - Lei tiene molto a sua moglie, questo è comprensibile, ma nella terapia entra anche la signora.

UGO - Vede, dottore, io e Luisa siamo sposati da quindici anni e la mancanza di figli ha trasformato la nostra unione in una tenera complicità.

KAPPA - Rapporti sessuali regolari?

UGO - Non so cosa intenda per regolari. Ma diciamo pure di sì: regolari. Però se continuassimo ad azzuffarci per delle sciocchezze, addio pure quelli.

KAPPA - Motivi dei dissensi?

UGO - Futili, futilissimi: e tutti provocati dal fatto che io, in casa senza fare niente... e poi con quel chiodo fisso... divento insopportabile. Così, per evitare il peggio, sono ricorso a una piccola menzogna: ho annunciato a Luisa la ripresa del mio lavoro in azienda. Esco di mattina e torno di sera: fine dei litigi.

KAPPA - Ingegnoso ma, suppongo, faticoso. E come impiega questo suo tempo, diciamo così, clandestino?

UGO - Uno strazio. Il primo giorno sono andato al laghetto del parco ma c'erano troppi pensionati e ho avuto paura. Meglio il cinema: vedo anche tre film al giorno, dottore.

Scelgo i più cretini perché gli altri, quelli seri, sono pieni di guai che assomigliano ai miei. Solitudine, paura, amori che finiscono male. E io mi arrabbio perché la gente si commuove alle sventure dei protagonisti, che è tutta una roba inventata. E invece di quello che capita a me se ne infischiano. Qualche ora la passo a leggere i giornali al tavolo d'un caffè. Cameriere, doppia granita di caffè con panna! *(A Kappa)* Ne sono ghiotto... ma non starò ingrassando? *(Esegue delle flessioni sulle ginocchia)* Non sono mai stato uno sportivo ma quando ero in servizio ero sempre in movimento: la nostra non è un'azienda per sedentari. Lo stesso avvocato Zeta, il direttore generale, che non è più un giovanotto, non ha un filo di pancia. *(Cambia tono)* La verità è che a starmene tutto il giorno da solo mi annoio. Quasi quasi mi compero un cane. Lo chiamerò Argo *(Fischia verso la quinta)* Argo! Su Argo, andiamo!

LUISA - *(Voce fuori campo, assonnata)* Ma che fai? Ti porti il cane all'ufficio?

UGO - Oh già, che stupido... resta pure a letto, cara... Ciao, ciao... io vado... Ha visto, dottore? Quando si conduce una doppia vita, come me, bisogna stare attenti a ogni particolare. Basterebbe un dettaglio a tradirmi. E allora dovrei confessare tutto a mia moglie. «Bada, Luisa, non è vero che io abbia ripreso servizio. Bada che forse non lo riprenderò mai più se quei farabutti che certamente stanno tramando contro di me in azienda...». *(Si fa portavoce con le mani e grida verso il loggione)* Ma almeno ditelo chiaro e tondo, mascalzoni! Se dovete sparare, abbiate il coraggio di premere il grilletto!

ALFA - *(Appare con una pratica in mano: parla con tono insinuante eppure materno)* Lei ha bisogno di alleati: perché non si è confidato con me quando era ancora in tempo?

UGO - Non sono più in tempo?

ALFA - *(Mostra il fascicolo)* Qui dentro è scritto tutto.

UGO - Che cosa? Parla! Fammi vedere! *(Ma Alfa, ridendo, lo sfugge correndo al rallentatore intorno alla poltrona: lui la insegue)* Io debbo sapere, debbo sapere!

ALFA - Te lo dirò in un orecchio, guancia a guancia...

UGO - *(Le si inginocchia davanti, le abbraccia le gambe)* Ti supplico.

ALFA - Sì, ma prima accarezzami... sì, così, più lentamente...

UGO - *(Turbato)* Oh, amore mio, ti ho desiderato sempre: specialmente quando restavi per lo straordinario. Luisa, Luisa! *(Ma Alfa scivola via e se ne va, sicché Ugo abbraccia l'aria)*.

KAPPA - Lei chiamò «Luisa» la signorina Alfa?

UGO - Feci di peggio quella notte nel mio letto: chiamai «Alfa» mia moglie.

KAPPA - Un incubo notturno, suppongo. E sua moglie?

UGO - Sulle prime, offesa, mi allontanò con uno strattone ma poi... sa, da tanto tempo non mi vedeva così focoso... lascio correre e — come dire? — approfittò della situazione. Felicamente.

KAPPA - E la signora tornò sull'argomento? Voglio dire: le rinfacciò il fatto che all'origine di quelle effusioni c'era la signorina Alfa?

UGO - Neanche un accenno da parte sua. Ma io, piuttosto, sono rimasto con un senso di colpa così lancinante...

KAPPA - Invece avrebbe dovuto tornare sul

discorso: forse ne sarebbe nata una bella litigata rivelatoria.

UGO - Io sono vile, dottore: e preferii ricorrere alla più meschina delle soluzioni: un regalo costoso. Una volta Luisa mi aveva parlato di un orologio d'argento, in filigrana, che aveva visto nella vetrina d'un antiquario.

KAPPA - E lei le comperò quell'orologio.

UGO - Sì, ma prima passai in banca per un prelevamento. E rimasi a fare quattro chiacchiere col direttore dell'agenzia: il ragioniere Mauri! *(Kappa e Mauri, che è comparso ed è andato a sedersi sulla poltrona, si inchinano leggermente come in una discreta presentazione. Il Mauri è Beta, ma truccato da anziano uomo grigio che ha fatto poca carriera. Ugo si rivolge a Kappa)* Il ragioniere è un brav'uomo anche se non è un'aquila. Però è paziente, sa ascoltare, e da qualche tempo è diventato il confidente di tutti i miei guai. *(Siede sullo sgabello di fronte alla poltrona).*

MAURI - Se fossi in lei mi cercherei un buon appoggio politico.

UGO - Che c'entra la politica?

MAURI - C'entra dappertutto di questi tempi.

UGO - Sì, ma nel mio caso, ragioniere... Dopo cinque mesi dovranno prendere una decisione.

MAURI - Non è detto, non è detto.

UGO - Scusi, sa, ma nella lettera che mi mandarono... *(E tira fuori la lettera).*

MAURI - La conosco, me l'ha letta tante volte. Comunque, se lei si trova un buon appoggio in alto è meglio. Dia retta a me.

MORETTI - *(Ha le stesse sembianze di Gamma, ma alterate in edizione sportiva, disinvolta. Fa capolino alle spalle di Ugo).* Posso entrare?

MAURI - Oh, ingegner Moretti, venga, venga. Stavo per telefonarle io. Il suo sconto è andato in porto per l'intera cifra.

MORETTI - Tutti i trecento milioni?

MAURI - Trecento. La nostra banca lavora sulla fiducia.

MORETTI - Evviva! *(Guarda in faccia Ugo ed esulta)* Ma sei proprio tu? Fatti vedere.

MAURI - Vi conoscete?

MORETTI - Noi due? Amiconi! *(Abbraccia Ugo che si è alzato pur avendo l'aria di non ricordarsi di questo Moretti)* Dì, quanti anni sono passati?

UGO - Beh... credo... molti.

MORETTI - So che sei diventato un pezzo grosso: nella stanza dei bottoni eh? Sapesse, ragioniere, quante ne abbiamo combinate insieme. Una volta gli portai via la ragazza, come si chiamava? una con due tette così! E Castellani? L'hai più visto quel matto di Castellani?

UGO - No, non mi pare.

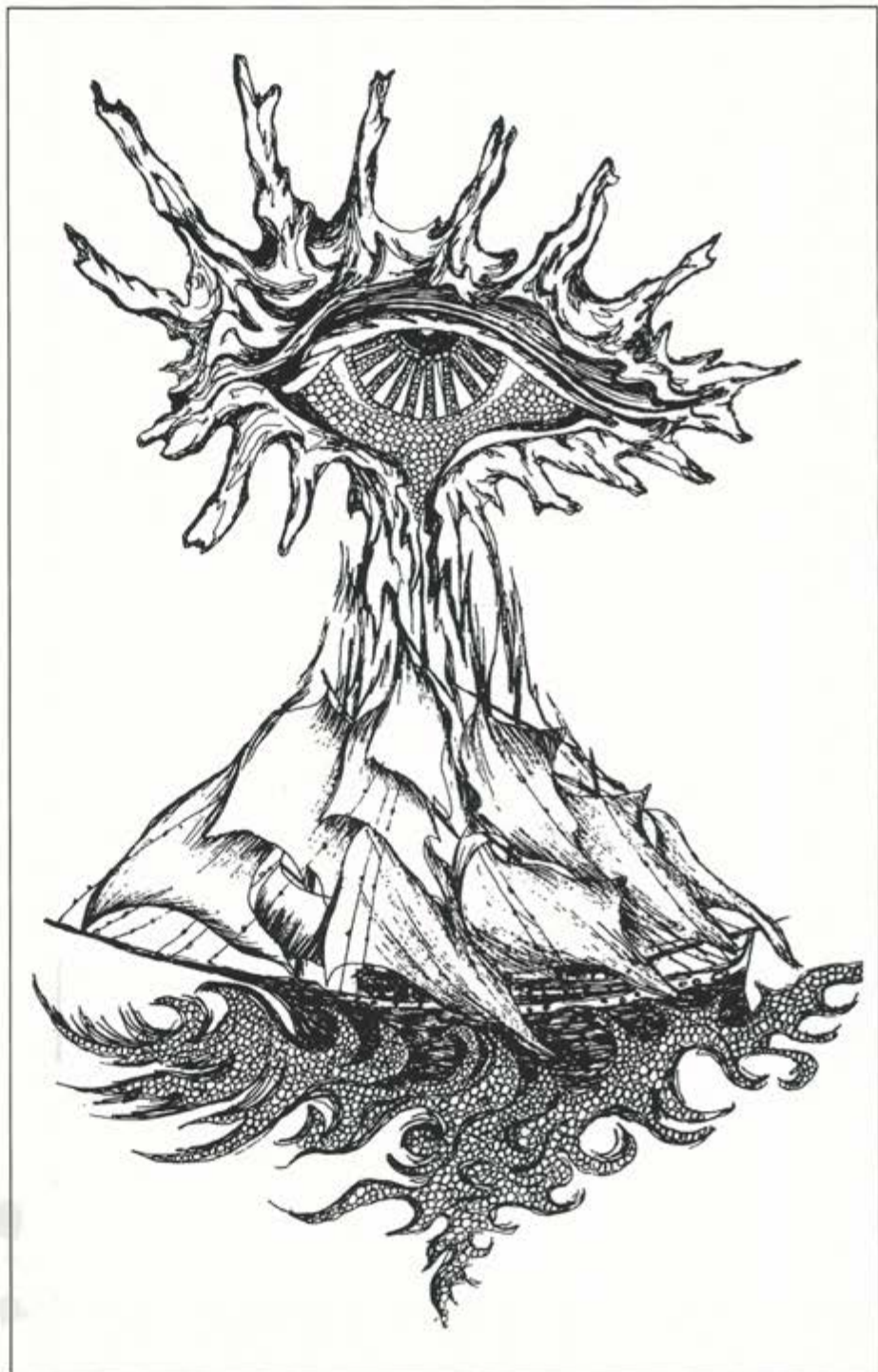
MORETTI - Lo sai che sei bianco da far paura? Perché non prendi un po' di sole? Ragioniere, lei lo direbbe che siamo coetanei? *(Afferra una mano di Ugo e se la porta sul ventre)* Tocca qua: tutto muscolo... Ma che ora è? Accidenti, ho invitato a colazione due deputati! *(Strizza l'occhio)* Sai, bisogna ungerci. Senti, adesso che ci siamo ritrovati, tieni, vienimi a trovare... *(E mette in mano a Ugo un biglietto da visita estratto dal taschino)* Ciao, vecchio. A domani, ragioniere. *(Esce).*

MAURI - *(Compiaciuto, indica Moretti che è uscito)* È in gamba quello, ci sa fare.

UGO - Sì, ma che fa?

MAURI - Barche. Concessionario di barche a vela. Ha un cantiere.

UGO - Ah, e gli va bene?



MAURI - A gonfie vele... eh... eh... *(Ride e, siccome Ugo lo guarda stupito, spiega pensosamente il suo gioco di parole)* Capito? Barche a vela... a gonfie vele... eh... eh...

UGO - Però è un mercato limitato, fluttuante. Rischioso, insomma.

MAURI - Sì, ma lui è un tipo sveglio, abile: con ottime relazioni anche nel giro politico. A proposito: per quella sua faccenda, se le servisse una spinta, un appoggio, lui...

UGO - E io, secondo lei, dovrei farmi raccomandare da un lestofante?

MAURI - Ma... ma non siete amici?

UGO - Amici? L'avrò visto qualche volta all'Università. «Ciao ciao» quando c'incontravamo e basta.

MAURI - Credevo che lei e l'ingegner Moretti...

UGO - Ingegnere un corno! Piantò gli studi dopo il secondo anno.

MAURI - Sì, va bene, non avrà la laurea ma, la prego, parli a voce più bassa.

UGO - E sa perché me lo sono ricordato questo Moretti? Perché già da ragazzo andava in giro con donne molto più anziane di lui. Va bene?

MAURI - Sccc, la prego! Ci sono clienti agli sportelli!

UGO - Lei, vorrebbe che mi facessi appoggiare da un consolatore di vecchie sporcaccione?

MAURI - Mi scusi: ho gente di là... *(Esce svelto).*

UGO - *(Gli urla dietro)* E sa che le dico, ragioniere? Che fanno bene quelli che mettono le bombe, che vogliono sfasciare tutto in questo paese di papponi e di ladri. Ma stia tranquillo che alla prima manifestazione di piazza mi ci ficco dentro anche io!

KAPPA - E ci si ficcò dentro per davvero... *(Sfoggia il diario)* «Sabato due. Il corso è bloccato da un corteo di energumeni che si dirigono verso la sede del Parlamento. Giovannissimi quasi tutti, hanno in mano bastoni

AUTOPRESENTAZIONE (IN FORMA DI CONFESSIONE)

UN GIORNO, CON UNA BARCA...

GHIGO DE CHIARA

Contrariamente a quanto i dotti sostengono, ho sempre pensato che la Storia — anche la nostra piccola storia privata — possa farsi soltanto con i se. Per quanto mi riguarda, non avrei mai pensato di cacciarmi nel teatro se non fossi stato catturato al termine della battaglia di El Alamein e rinchiuso in un campo di prigionia nel deserto egiziano: dove, esentato da obblighi di lavoro come agli ufficiali detenuti competeva, mi ritrovai per quattro anni davanti a un vuoto quotidiano da riempire. Si trattava di inventare la giornata dal nulla e dunque, pirandellianamente, di fingere una condizione che non esisteva. Tra i prigionieri costituimmo una filodrammatica: per ammazzare la noia — così credevamo — ma, a ripensarci meglio, per supplire con la finzione alla realtà. In qualche modo ci eravamo infilati, per necessità di sopravvivenza, in quella maniacale mistificazione che consiste nel supporre «altro da sé».

Per la verità allestivamo basso repertorio (per lo più commedie da telefoni bianchi) ma la stessa modestia di quei testi mi portò sin da allora al sospetto, diventato poi convincimento, che non esiste preciso confine tra drammaturgia nobile e drammaturgia ignobile: forse anche per il teatro il mezzo è il messaggio. E tanto più messaggio quanto più delirante nell'immaginazione: laggiù da noi il giovane atleta Ottavio Missoni era *bellissima* nelle parti femminili di palcoscenico, con una sua parrucca ottenuta da corde da tenda cardate e imbiandite nel the.

Importante è l'esercizio della mimesi: e noi, pur filodrammaticheggiando, a tal punto nella mimesi ci trovavamo confusi che il giorno in cui arrivò la comunicazione del sospirato rimpatrio, alcuni di noi (e io tra costoro) si rammaricarono perché a causa dell'improvvisa partenza sarebbe saltata la prima di *Vivere insieme* di Cesare Giulio Viola, programmata per l'indomani.

L'apologo può avere un suo aspetto risibile, certo: anteporre, almeno nel labirinto subliminale, una recita da scalzacani alla libertà ritrovata. Ma forse in quel momento, mentre il teatro era protettiva assuefazione, la libertà che ci stava davanti suonava come incognita allarmante. Debbo dire però che altre volte, in seguito, mi sarebbe accaduto di scoprire nel teatro un rifugio rassicurante. Ricordo che andai a teatro una certa sera del '53 (mia madre era morta nel pomeriggio) e ci andai non tanto per zelo professionale — che nessuno al giornale mi avrebbe contestato la mancata recensione — quanto per chiudermi in una dimensione che era la sola nella quale potessi riconoscermi e *restarmi* in intima compagnia.

Così, durante gli anni di piombo, un giorno attraversai Roma per raggiungere Fiorenzo Fiorentini, che in una saletta di periferia stava provando uno spettacolo che avevamo scritto insieme: e in quel minuscolo palcoscenico dove pochi attori nella penombra si applicavano artigianalmente, pazientemente, amorevolmente al loro astratto lavoro mi parve di decifrare all'improvviso una risposta civile al barbaro disordine di una città — quella che avevo appena percorsa — lacerata da ambulanze ululanti, da reparti di polizia che picchiavano, da cortei di giovani col volto gonfio d'ira e le mani che simulavano pistole puntate. E spesso ho pen-

sato al teatro come contrappunto della realtà ma, insieme, come benefica diserzione dal reale. Naturalmente in tale rapporto, via via divenuto biologico, non poteva avere senso per me la sola parte del testimone, cioè del critico militante. Fu così che mi ritrovai anche autore e occasionalmente impresario e regista: e, ma una volta sola, persino attore (però accadde a Tokyo, dove a Vittorio Gassman era venuto a mancare un interprete). Nessuna di queste «specializzazioni» mi diventò mai professione esclusiva. «Tu, in sostanza, che mestiere fai?» mi chiese mio padre sino all'ultimo respiro. E aveva ragione e l'avrà, penso, fino a quando non sarò in grado di dare una risposta. Ma oramai ci ho rinunciato. So soltanto che ho bisogno di intromettermi, di partecipare al gioco, insomma di *esserci*. Sia pure da dilettante, se è vero — secondo le parole di Monsieur Verdoux ai piedi della ghigliottina — che la vita è troppo corta per diventare professionisti.

Un po' di quello che vado confusamente dicendo è confusamente raccolto in questa mia commedia, *Uomo in mare*.

Avrei potuto farla presentare da qualche cortese collega ma egli — cortesemente, appunto — si sarebbe in ogni caso espresso in termini amichevoli. Preferisco perciò discorrere io senza entrare negli eventuali meriti del copione ma raccontandone piuttosto la genesi, dato che per molta parte la vicenda narrata mi appartiene. Ci fu un periodo, una ventina di anni fa, in cui caddi nella malinconia.

Qualcuno mi consigliò di avvicinare uno psicanalista ma io me ne tenni alla larga perché conoscevo esattamente (o credevo di conoscere) i motivi del mio stato: tutti riconducibili al fatto che andavo invidiando, e sempre di più, le fortune di tanti amici di penna che — abbandonato il modesto orticello teatrale — si erano dati anima e corpo alla televisione. Facendo quattrini e trovando un uditorio di milioni di persone. Insomma, il tarlo della *audience*, quando l'offensivo termine non esisteva ancora, mi rodeva dentro facendomi sentire un escluso dai banchetti dei nuovi tempi. Escluso per chissà quale congiura altrui. Fu così che presi a odiare il mio oscuro lavoro di scrivania e a vagheggiare per rivalsa un'esistenza *sull'altro versante*: quello del vitalismo, dell'avventura, della fisicità. E scoprii di preferire l'esagitato Hemingway — e persino il D'Annunzio delle gesta — ai sempre venerati Verga e Dostoevskij. Comperai una barca a vela — come Ugo, il protagonista della mia commedia — e mi misi per mare sognando i tifoni tropicali e le Isole Sotvento. Ma non andai al di là di Torvaianica o di Ponza: per incompetenza marinara, per viltà, o più semplicemente perché non avevo niente da dimostrare a me stesso e al prossimo mio. Così, senza il soccorso di Freud, mi si rivelò un giorno il ridicolo della situazione in cui mi ero infilato e d'iprovviso guarii: nel senso che le vanità da mass media mi apparvero per ciò che sono, vendetti la barca e ritornai rasserenato a quel vizio di pochi e stravaganti congiurati che è il teatro.

Ora non so se sia bella o brutta la commedia derivata da una mia oramai lontana vertigine: so, però, che mi è stata d'aiuto nel prendere le distanze dalle fanfaluche. □

e sassi. Scendo dalla macchina e mi avvicino a un gruppetto dei più scalmanati». Per caso voleva fare la rivoluzione con loro?

UGO - (Sorridente) Oh, non sul principio, almeno. Pensai che fosse mio dovere farli ragionare... «Non fate così, ragazzi: vi mettetevi nei guai».

KAPPA - (Legge dal diario) «Già ci siamo nei guai, stronzo!»... scusi, eh... mi gridò in faccia uno col barbone. Ma la sua ragazza lo tirò via: «Lascialo perdere: si vede che a quello là le cose gli vanno bene».

UGO - Ah, sì? Mi vanno bene? E se vi dicesi che sono una vittima di canaglie, di spie, di delinquenti... gente che passerebbe sul cadavere della mamma per ottenere un avanzamento! Uniti, compagni! Avanti! Teniamoci stretti per mano... abbracciati. No, non sono un finocchio che c'entra? Forza, ragazzi, non bisogna mollare... Maledetti, volete distruggermi? Ma io sono un osso duro, io vi dò querela, cari dirigenti delle mie balle! (Così scalmanandosi, si toglie la giacca, si allenta la cravatta, si scompiglia i capelli, zoppica, ansima) Poliziotti, poliziotti — del Potere servi corrotti... (Col fiato mozzo si appoggia a una spalla del medico) Dottore, dopo quanto è accaduto posso io considerarmi un rivoluzionario?

KAPPA - Non lo so. Comunque di botte ne ha prese tante. Si metta a sedere, la prego.

UGO - Non vorrei però che mi si considerasse un qualsiasi fomentatore di disordini. Vede... Quelli che si picchiavano con la polizia urlavano Palestina, Nicaragua e altri nomi di paesi lontani. In linea di massima non avevo da eccepire, anche perché con quei governi la mia azienda non ha mai avuto rapporti di affari. Insomma voglio chiarire che non c'è stata alcuna scorrettezza professionale da parte mia. Ecco, in un domani per esempio, il consiglio di amministrazione non potrebbe imputarmi nulla di incompatibile con le mie funzioni.

KAPPA - Ma lei avvertiva qualche solidarietà coi manifestanti?

UGO - Fino a un certo punto, dottore. Perché loro scagliavano vituperi contro tiranni e generali coi quali non avevano mai avuto a che fare. Mentre io non ero altrettanto vago, generico. Io mi rivolgevo con esattezza a chi doveva essere svergognato: mascalzoni con nome, cognome e qualifica aziendale (Pausa, si guarda addosso) Lei crede che la polizia verrà a cercarmi?

KAPPA - Ne sarebbe orgoglioso?

UGO - Sì. Per mia moglie. Al cinema Luisa è sempre dalla parte dei perseguitati, dei poveracci picchiati dalle guardie. Ma per adesso le racconterò che sono stato investito da una motocicletta. No, meglio da una bicicletta. Non voglio che si preoccupi troppo.

LUISA - (Entra in veste da camera) Ma come ha fatto a venirti addosso?

UGO - Lo sai come pedalano i garzoni dei fornai: a zig zag, fischiettando. Insomma mi sono trovato per terra.

LUISA - Dio, come sei ridotto! Ti preparo un bagno, sembri un mendicante. (Esce)

UGO - Ha sentito, dottore? Mi ha chiamato «mendicante»!

KAPPA - Non esageri: è solo un modo di dire.

UGO - Eh, no! Lei non la conosce Luisa. E lo sa perché ha detto mendicante? Perché pensa che io vada mendicando quell'incarico che mi spetta di diritto.

KAPPA - Ma se sua moglie sa che lei ha ripreso servizio!

UGO - Non ci avrà creduto: Luisa è furba e

SCHEMA D'AUTORE



Ghigo de Chiara: critico militante e drammaturgo di lungo corso

Ghigo de Chiara, attualmente presidente dell'Idi, nato a Tripoli di Libia, dove ha trascorso la prima infanzia, è dal 1950 critico teatrale dell'Avanti: incarico che assolve tuttora. Ha scritto numerose commedie tra le quali: Né un uomo né un soldo, La manfrina (1964, regia di Franco Enriquez), Il mostro (1978, regia di Giuseppe Di Martino), Trilussa bazaar (1982, protagonista Mario Scaccia), Comoedia (1985, regia di Ugo Gregoretti), Misericordia e grandezza nel camerino n. 1 (1984, regia di Nino Mangano).

In collaborazione con Fiorenzo Fiorentini ha lungamente coltivato la scena romanesca: questi i titoli degli spettacoli principali, *Morto un papa...*, *Papale papale* (Biennale di Venezia dell'81), *Il diavolo e l'acquasanta*.

Ha rielaborato molte commedie di Terenzio e di Plauto (Il nemico di se stesso, La suocera, La commedia degli spiriti, Miles Gloriosus, Casina, Anfitrione, Il cartaginese) andate in scena negli anni Sessanta e Settanta con le regie di Luca Ronconi, Silverio Blasi, Maurizio Scaparro.

Per il Teatro Stabile di Catania ha adattato al palcoscenico opere di grandi narratori siciliani: *I Malavoglia di Verga*, *Don Giovanni in Sicilia di Brancati*, *Il Consiglio d'Egitto ed A ciascuno il suo di Sciascia*, interpretati da Turi Ferro.

Tra i suoi libri: *Ettore Petrolini* (Cappelli, 1960) e *C'è Sueccellenza in platea* (Lucarini, 1984); tra le sue sceneggiature cinematografiche, *La Marcia su Roma* di Dino Risi; tra i suoi originali televisivi, *Il gioco degli eroi* con Vittorio Gassman.

forse, magari da qualche mia piccola disattenzione, potrebbe aver scoperto che le ho mentito. E così pensa che io solleciti la mia riassunzione in servizio come si sollecita la carità. Un mendicante, appunto. La carità... la carità... (Si lascia scivolare in terra a gambe incrociate e, tendendo la mano come un accattone, seguita a litaniare «la carità»!) Su una musica religiosa di organo entrano con passo da processione Alfa, Beta e Gamma, ricoperti da tuniche da Confraternita e incappucciati: ciascuno con un cero in mano. Gamma sta per lasciar cadere una moneta nella mano tesa di Ugo ma Beta lo blocca.

BETA - La prego, ingegner Gamma: io sono

contrario all'elemosina. Incrementa il vizio.

ALFA - Il signor Presidente ha ragione: questo ha due braccia robuste. Che vada a lavorare.

GAMMA - La signorina Alfa dice bene: e poi non è neanche vecchio.

ALFA - Se si ripulisse sarebbe persino un bell'uomo. Chissà perché sono sempre sporchi, i poveri.

BETA - Si fa presto a dire poveri. Certi accattori muoiono ricchissimi e lasciano veri e propri patrimoni...

ALFA - ...alle spalle di chi lavora! Che vergogna...

UGO - (Implorante) Ma io ho sempre lavorato, signorina. Poi, all'improvviso, tutte le



porte mi si sono chiuse in faccia.

BETA - Che va dicendo? Il Mercato Comune ha bisogno di braccia, altro che disoccupazione!

GAMMA - Esatto. Il nostro Centro Studi ha pubblicato un documento in proposito.

BETA - Ottima memoria, ingegnere. Bravo.

GAMMA - Grazie, signor Presidente.

ALFA - (Indicando Ugo con ribrezzo) Non sarà mica ammalato? Magari una cosa contagiosa.

GAMMA - Forse bisognerebbe chiamare un'ambulanza.

BETA - Quale ambulanza! La polizia, piuttosto. Signori, non perdiamo altro tempo.

UGO - Dovrei arrangiarmi come Moretti, per caso? Uno che va cercando prestiti per un cantiere che è sicuramente una truffa?

BETA - Lei crede che il Moretti si ridurrebbe a mendicare?

ALFA - Figuriamoci! Moretti sa sempre come cavarsela.

UGO - Ma è un imbroglione, un parassita, un gigolò...

BETA - Stia zitto. Dal Moretti lei avrebbe tutto da imparare.

GAMMA - Moretti ci sa fare.

ALFA - Moretti è un dritto.

BETA - Moretti è in gamba.

GAMMA - Moretti è bravo.

ALFA - Moretti ha fiuto.

BETA - Moretti è Moretti.

CORO - Così è e così sia... (I tre escono in processione salmodiando le lodi del Moretti).

UGO - (Si è tappato le orecchie per non sentire il coro: adesso si alza in piedi, si riassetta addosso, si sistema i capelli. Poi tira fuori dal taschino la carta da visita di Moretti e parla deciso) Dottore, io ci vado!

KAPPA - Al cantiere di Moretti?

UGO - Sì.

KAPPA - E il motivo?

UGO - Voglio vedere, sapere. Io debbo scoprire con questi occhi i segreti del grand'uomo!

mo! Capisce, dottore? O ha sbagliato lui per tutta la vita oppure ho sbagliato tutto io. (Legge sillabando il biglietto da visita)

«Cantiere Moretti. Società per azioni...»

Azioni? Azioni da codice penale! E poi, scusi: guardi lei stesso! (Indica verso la platea)

Caspita, che azienda! Guardi, guardi, dottore! Un capannone lercio che può crollare alla prima spinta della tramontana... (Ride) ... e la banchina mezza sbilenca sulle palafitte...

Trecento milioni di fido, capito? E il personale?... La manodopera dev'essere quel vecchio laggiù che sta rattoppando una barchetta... Oh, ih... Società per azioni! Una ditta solida, non c'è che dire...

SILVIA - (È la terza faccia di Luisa: una ragazza bionda molto giovane in camicetta e pantaloncini di tela, sul suo volto qualche traccia di fuliggine. Entra tenendo sulla spalla un piccolo motorino da fuoribordo)

Cerca l'ingegnere?

UGO - Come? Ah sì, ma non fa niente... posso ripassare, non è nulla d'importante...

SILVIA - È in mare con un cliente, rientrerà fra poco. (Esce).

UGO - Dottore, io sono un imbecille: che ci sono venuto a fare qui? Quasi quasi me ne vado.

KAPPA - No, ormai che è qui, deve avere le prove.

UGO - Quali prove?

KAPPA - Le prove dell'inconsistenza del Moretti. Non è questo che cerca?

UGO - Sì, ma adesso... non so... mi sento così meschino a fare lo sbirro... E poi che me ne importa se a Moretti le cose vanno bene o vanno male? Sono fatti suoi. Io che c'entro?

SILVIA - (Rientra in scena senza il motorino: con uno straccio si pulisce mani e viso)

Lei è un suo amico? Lo conosce da molto?

UGO - Saranno... saranno trent'anni: e lei?

SILVIA - Da molto meno.

UGO - Eh già... (Si rivolge a Kappa) Dottore, non trova che questa ragazza è incantevole?

KAPPA - Non perda il filo, vada avanti. Su!

(Lo gira verso Silvia).

UGO - (A Silvia) Lei lavora qui al cantiere?

SILVIA - Dò una mano quando capita. Gratis.

UGO - Vuol dire che non viene regolarmente retribuita?

SILVIA - (Ride) E nemmeno irregolarmente, se è per questo!

UGO - (A Kappa) Si capisce: Moretti è uno sfruttatore. E ne approfitta perché magari lei è innamorata di lui. Ma certo! Moretti è proprio il tipo che piace alle ragazzine come da giovane piaceva alle vecchie. Disinvolto, spregiudicato, vizioso. Ci va a letto e le fa pure lavorare gratis.

SILVIA - Eccolo, sta sbarcando... (Lancia un richiamo) Oh...

UGO - (A Kappa) E così adesso sono incastrato! Uffa...

KAPPA - Vada fino in fondo! Coraggio! (Entra Moretti e si abbraccia con Silvia)

UGO - Visto? È la sua amichetta! E bravo Moretti... Si mette con le ragazzine quel porco... (A Moretti che gli viene incontro a mano tesa) Sai, passavo da queste parti e allora...

MORETTI - Hai fatto benissimo (Indica la poltrona) Sali a bordo che facciamo un giro. Dio, che faccia scura: sembri qui per un pignoramento. Vieni anche tu, Silvia: è un vecchio amico. Ci sei mai andato a vela?

UGO - (Guarda l'orologio) Io veramente dovrei...

MORETTI - Dai, che facciamo quattro chiacchiere... Su: non avrai mica paura?

UGO - No, non è questo, ma... (Sorretto e quasi sospinto da Moretti, Ugo va a sedersi perplesso sull'orlo della poltrona. Agilmente Moretti lo scavalca e va a sedersi sulla spalliera della poltrona, da «timoniere», e Silvia va ad accoccolarsi sullo sgabello poggiapiedi come se fosse la prua della barca).

MORETTI - (A Silvia) Molla a prora! (Silvia scioglie e lancia lontano una invisibile gomina) Su con la randa! (Silvia manovra come per issare la vela e tutti e tre si piegano dallo stesso lato come per una inclinazione dello scafo. Una musica che dia «il senso del mare» accompagna l'azione. Penosamente Ugo si afferra ai braccioli della poltrona)

Alla via!

UGO - (Sempre un po' spaventato si rivolge al dottore) Maledetto... ci fossimo incontrati in un bar, dopo cinque minuti mi sarei allontanato con un pretesto qualunque. Ma là, in mezzo al mare, praticamente suo prigioniero...

KAPPA - Ha detto «prigioniero»?

UGO - Sì, perché?

KAPPA - Niente. Non si distra. Da principio, una meraviglia: il pastificio lavorava su tre turni, giorno e notte. Tutta Caracas mangiava i miei maccheroni, avevamo messo su certe pance... Poi il crollo della moneta, l'inflazione... me ne dovetti scappare prima che i creditori mi sbranassero. Mi volevano fare a pezzi, sai... (Ride).

UGO - E tu ci ridi?

MORETTI - Ma questo è niente, sta a sentire. Silvia, allenta la scotta del fiocco... Dunque, torno in Italia e mi aggrego a Baratti, che allora era un pezzo grosso.

UGO - Baratti? Quello dei fondi d'investimento? Ma non finì in galera?

MORETTI - E già, perché io no? (Altra grossa risata, ride anche Silvia: sconcerto di Ugo davanti a tanta incoscienza. Moretti incalza allegramente) Sai quando incominciò il boom delle «fuoristrada»? Ottenni una

rappresentanza. Beh, uno sfacelo!
 UGO - Però adesso, con le barche...
 MORETTI - Un disastro, non le vuole più nessuno... (*Ironizza*) Popolo di naviganti! (*Ride*) Ma almeno respiro aria buona... Su, fa come me: riempi i polmoni... (*Cambia tono*) Senti, perché non ti comperi questa barca? Sotto c'è da dormire per due e ci puoi anche cucinare... Adesso te la faccio vedere. Silvia, prendi tu il timone.
 SILVIA - Vengo, papà.
 UGO - (*Lascia la poltrona e si avvicina a Kappa*) Capisce, dottore? Era sua figlia! Ma allora il porco sono io, uno che vede sudiciu-me dappertutto...
 KAPPA - Il fatto è che a lei quella ragazza piace molto. E la guarda come una possibile amante.
 UGO - Io? Perché io, secondo lei, sarei capace di mettermi con una adolescente!
 KAPPA - Certo. Tanto vero che la definisce adolescente: un termine che sottintende desiderio.
 UGO - Dottore! Mi mandi la sua parcella e togliamoci il saluto! (*Torna in barca*)
 MORETTI - Se ti piace, ti faccio un prezzo speciale.
 UGO - Ma dove ci vado in barca, io?
 MORETTI - Anche per gli oceani, se hai tempo e voglia. Su, prova a prendere il timone.
 UGO - Non sono pratico io... io non ho mai, ti prego... (*Sorretto da Moretti va a sedersi sulla spalliera e «prende il timone»*)
 MORETTI - Vedrai che è facilissimo, basta fare attenzione alla vela, che sia sempre gonfia. È una barca sicura questa, facile da manovrare. Guarda, hai già imparato... Bene. Così. Il polso, più morbido...
 SILVIA - (*In piedi sullo sgabello, si toglie camicetta e pantaloncini e resta in costume da bagno: fa un fagotto dei suoi indumenti e se lo colloca sulla testa fissandolo con una mano*) Io vado a preparare: perché non resta a colazione con noi? Ciao... (*E si «tuffa» a candela: si allontana lentamente a piccoli passetti, quasi seduta sulle gambe flesse, e «nuota» con la mano libera*).
 UGO - (*Terrorizzato*) Sì è buttata! Come si fa? Fermiamoci: dov'è il freno?
 MORETTI - (*Allegro*) Non ti preoccupare. Silvia se la cava da sola.
 UGO - Ma la riva è lontana: come fa a tornare?
 MORETTI - Toma, torna... Anche sua madre tornava sempre. Poi un giorno si stufò e amen! (*Ride*) Ti piace l'aglio?
 UGO - Lo detesto.
 MORETTI - (*Si fa portavoce con le mani*) Silvia! Niente aglio nelle seppie!
 SILVIA - (*Uscendo di scena*) D'accordo, ciao...
 KAPPA - (*Sfogliando il diario*) Le costò molto sforzo chiedere aiuto al Moretti?
 UGO - (*«Sbarca» e si avvicina a Kappa*) Ora, se ci ripenso, mi vergogno. Ma in quel momento mi sembrò così naturale... (*Si avvicina a Moretti, sbarcato anche lui, che sta trafficando con poltrona e sgabello come per riassetto l'imbarcazione*) Sai, Moretti: adesso ho qualche difficoltà con la mia direzione generale. Cosa passeggera, credo: ma se avessi qualche appoggio politico... Insomma, siccome tu sei bene introdotto...
 MORETTI - (*Scoppia a ridere*) Scommetto che te l'ha detto il direttore dell'agenzia!
 UGO - Sì, il ragioniere Mauri.
 MORETTI - Poveraccio! Gli racconto un sacco di bugie e lui le beve tutte e mi allarga il credito. L'anno scorso... (*Ridendo*) per pa-



rare certe cambiali che andavano in protesta, lo feci incontrare con un mio socio vestito da cardinale... e lui gli baciava l'anello... «Eminenza...» (*Scoppia a ridere e trascina Ugo nella risata: poi si ricompone*) Insomma la vuoi o no questa barca?
 UGO - Veramente non ci ho mai pensato: e poi dovrei sentire anche mia moglie. Però, sai, andare a vela per uno come me, senza nessuna pratica...
 MORETTI - Ti faccio dare lezioni da Silvia.
 UGO - Da Silvia?
 MORETTI - Fidati: Silvia è un ottimo marinaio... (*Esce*)
 KAPPA - E fu questo l'argomento che la persuase? La possibilità di rivedere la ragazza? Di ritrovarla accanto?
 UGO - Non lo so. So soltanto che quella notte, per la prima volta dopo tanti mesi, dormii splendidamente e per molte ore di seguito.
 KAPPA - Ebbe anche dei sogni?
 UGO - Oh, sì.
 KAPPA - E che cosa sognò? (*Gli indica la poltrona, della quale abbassa lo schienale*) Me lo descriva nei particolari.
 UGO - (*Si distende in poltrona, respira a pieni polmoni*) C'era un vento fresco e la vela schioccava nelle virate prima di gonfiarsi alla brezza del nuovo assetto... (*Chiude gli occhi, parla pian piano come dormendo*) C'è un forte sentore di alghe. Ondeggia nell'aria una donna dalla pelle levigata... Ciao, Silvia! (*In controluce, e dunque irriconoscibile, la sagoma di una donna che si muove su una musica banalmente tropicale*). Ma forse è Alfa, non riesco a capire... oppure, chissà, Luisa... Siete venute per me?! Io, io sono il vostro bel marinaio... Andiamo, tutti insieme, sì... basta mollare l'ormeggio e via, lontano!... che delizia... Moretti lo sa: per questo riesce a ridere in quel modo, in quel modo! (*Si rannicchia nel guscio della poltrona, in posizione fetale*) Mare libertà, mare purificazione, mare amore... Com'è profumato di donna, il vento! A Tahiti, capitano. A Tahiti!

BUIO

SECONDO TEMPO

KAPPA - E sua moglie come l'ha presa? Perché qualche cambiamento dovrà pure averlo notato. Il suo umore, il suo nuovo modo di vestire. Penso che prima d'ora, lei, abiti così...
 UGO - (*Sulla poltrona girevole dava le spalle al pubblico: adesso che si gira e si alza, possiamo vederlo in giacca azzurra con bottoni d'argento e stemma ricamato sul taschino, pantaloni grigio perla e cravatta vistosa da club nautico su camicia estiva*) Ho raccontato a Luisa che una circolare del Presidente concede ai dipendenti dell'azienda una maggiore libertà in materia d'abbigliamento. Il che è in parte vero perché, come ho saputo da Gamma, una circolare in tal senso c'è stata, pure se essa riguarda i dipendenti dei gradi inferiori. Sembra che, abolito il grembiule azzurro, soprattutto le telefoniste e le dattilografe si siano abbandonate a un'orgia di saldi fine stagione.
 LUISA - (*Entra con una spazzola e dà qualche colpetto sul bavero della giacca di Ugo*) E vi siete combinati tutti così? In tenuta da ballerini di rivista?
 UGO - I tempi cambiano, amore mio. E poi sai: il contatto con gli stranieri, specialmente con gli americani... Certe giacche chiassone, quelli là, certe cravatte a fioroni... E noi li a prenderci le loro pacche sulle spalle, sempre vestiti come per una visita al Papa. Capisci? LUISA - E il direttore generale? Da marina-retto anche lui?
 UGO - (*Si afferra al braccio di Kappa*) Ha detto «marinaretto»? Ha scoperto tutto!
 KAPPA - Ma no, no: le è venuto in mente per caso. Piuttosto non perda la battuta.
 UGO - (*A Luisa*) Il direttore generale? Pensa, Luisa: ieri su una camicia rosa indossava

una giacca di velluto viola a coste sottili. Molto elegante, debbo dire.

LUISA - Alla sua età? Mi piacerebbe vederlo. (Esce)

KAPPA - Lei tende ad esagerare per eccesso di immaginazione.

UGO - (Allarmato) In che senso?

KAPPA - Troppi particolari: e, alcuni, poco credibili. E poi, scusi: c'era proprio bisogno di vestire a quel modo il direttore generale, un anziano gentiluomo? Non bastava, che so? un completo chiaro a righe?

UGO - Sì, è vero, lei ha ragione. Ma io di moda non capisco niente, non me ne sono mai interessato: mia moglie sceglieva le stoffe e io mi limitavo ad andare dal sarto per un paio di prove. E anche contro voglia. Avrò ecceduto, sì, nella descrizione del direttore generale: però l'ho fatto per difendere la credibilità di questo mio abbigliamento. O dovrei andare in barca con uno dei miei soliti completi grigi da ufficio? Silvia ne riderebbe.

KAPPA - (Sfoggia il diario) Silvia, appunto: da qui risulta che lei la vede spesso. Direi: regolarmente.

UGO - Sì. Ma badi, dottore, non per i motivi che potrebbe pensare lei: è soltanto per poter far trascorrere il tempo, questo mio tempo che non passa mai. E allora, piuttosto che barricarmi in un cinematografo o in un caffè... sento proprio che l'aria aperta mi fa bene: lo jodio...

KAPPA - Lo jodio, certo! Però lei dovrebbe essere più leale con se stesso: e anche col suo diario. Qui parla soltanto di virate, di manovre, di tipi di vele: come se a bordo non ci fosse anche quella ragazza.

UGO - Se cerca descrizioni piccanti ad uso di collegiali, lei resterà deluso. Silvia è solo la mia insegnante. Moretti mi aveva affidato a sua figlia perché io imparassi e mi prendesse definitivamente la voglia di andare per mare. Perché acquistassi quella barca maledetta, ecco.

KAPPA - Perché maledetta?

UGO - Maledetta... benedetta: che ne so! Faccia lei, ma senza sottintesi, la prego. Limitiamoci alla parte commerciale: io non sapevo ancora che presto avrei acquistato la barca ma sicuramente Moretti lo sapeva già.

KAPPA - Contava su sua figlia, ho capito.

UGO - No, lei non ha capito! Silvia restava quasi sempre in silenzio e, se si rivolgeva a me, era per correggere i miei errori, per suggerirmi una manovra. (Va a sedersi «al timone»).

SILVIA - (Entrata in scena durante le ultime battute, ha sistemato «a barca» la poltrona e il poggiatesta e si è accoccolata a prua) Sta perdendo il vento: provi a poggiare di più.

UGO - Sì, subito... (A Kappa) Ho appreso che poggiare significa allontanarsi dalla direzione del vento. La manovra contraria si chiama orzare. Straorzare, poi, è pericoloso: si rischia l'eccessivo sbandamento dell'imbarcazione. I naviganti hanno un loro linguaggio segreto, un loro rituale. Spesso il maggior fascino delle cose consiste nel vocabolario.

SILVIA - Guardi che la scotta del fiocco è troppo lasca.

UGO - Correggo subito, grazie... (Scende dalla «barca» e si rivolge al dottore come per aiuto) Silvia è troppo più giovane di me e questa idea mi sgomenta. Senza ragione, lo so: ma accanto a quella ragazza mi sento continuamente in imbarazzo.

KAPPA - Forse lei non è veramente interessato alle donne.

UGO - Ma che fa, dottore? Mi ripete le stesse insinuazioni di quel sudicione di Gamma?

GAMMA - (Entra ridendo) E perché «sudicione»? Perché mi piacciono le femmine? Tu, piuttosto...

UGO - Io, che cosa?

GAMMA - Beh, lasciamo perdere.

UGO - No, non lasciamo perdere niente a questo punto!

GAMMA - (Si rivolge a Kappa) Scusi, lei è un pozzo di scienza ed io no: ma quando uno, ogni volta che si parla un po' liberamente di donne, si allontana oppure si mostra contrariato...

UGO - Non è vero!

GAMMA - Dai, dai. Teta pensava addirittura che tu fossi un finocchio: ci facevamo certe risate... (Esce ridendo).

UGO - Maiali! Anche su questo sono capaci di sfogare il loro livore. Vivono di sogni contorti, di ipotesi lubriche, di pornografia da quattro soldi: e chiamano il tutto «virilità». Certo, dottore, che quei loro discorsi da caserma mi disgustavano! Quelli là, in barca con Silvia, la spoglierebbero con gli occhi. Porci! (Torna «in barca» ma prima si rivolge al dottore, irritato) E la gelosia non c'entra: è inutile che lei prenda appunti. (E si mette al timone).

KAPPA - Mi vuole insegnare il mestiere, adesso?

SILVIA - Senta. Posso darle del tu? Lei non è mica un vecchio.

KAPPA - E non dovrei prendere appunti?

UGO - (A Kappa) Ma il «tu» è solo un fatto cameratesco: si naviga insieme, in uno spazio ristretto, e allora...

SILVIA - ... e allora?

UGO - Allora sì, va bene, certo: diamoci del tu. Con piacere.

SILVIA - (A quattro zampe si arrampica sulla poltrona e passa leggermente una mano sulla guancia di lui) Chissà come staresti con la barba! (Ride e si tuffa alla sua maniera).

UGO - (Si alza in piedi ma barcolla) Signorina, risalga... non posso cavarmela da solo.

SILVIA - Provaci. Coraggio! (Nuotando, esce di scena).

UGO - Torna a bordo, Silvia! Ti prego!... (È in piedi sulla poltrona vacillando).

KAPPA - (Legge sillabando dal diario) «Siccome la ragazza era già lontana e decisa a proseguire, io fui costretto ad affrontare l'emergenza».

UGO - Fu così, dottore. La vela sbatacchiava insensatamente e certe onde, piccole, rabbiose, non mi consentivano di tenermi in equilibrio. Non so quello che successe. Mi aggrappai alle poche nozioni apprese da Silvia e riuscii a mettere la barca in assetto. Le vele si gonfiarono gagliarde e sentii nel polso l'eccitante resistenza del timone. Ce l'avevo fatta! Ero salvo, libero e vincitore. (Sbarca e si avvicina a Kappa) Dottore, fu in quel momento che, per la prima volta, quelli là... sì, i mascalzoni, quelli che stavano tramando contro di me negli uffici dell'azienda, mi apparvero meschini e degni più di commiserazione che di odio.

KAPPA - Sì. Effettivamente lei aveva superato una prova.

UGO - E divenni più audace. Anche in casa, anche con Luisa. Perfidamente mi divertivo a metterle quasi sotto gli occhi la verità e poi a portargliela via con altri discorsi. Stia a sentire. (A Luisa che entra lentamente lucidando un pezzo di argenteria) Lo sai quanti anni aveva Chichester?

LUISA - Chi?

UGO - Chichester: quando fece il giro del mondo in barca, da solo, aveva sessantacinque anni.

LUISA - Uh che vecchio matto! Inglese, scommetto.

UGO - Sì. Ed era pure malato.

LUISA - S'è annegato?

UGO - No, l'anno fatto baronetto.

LUISA - Ma pensa un po'...

UGO - (Dopo un tempo) Luisa!

LUISA - Dimmi.

UGO - Come starei con la barba?

LUISA - Con la barba? Forse non sarebbe una cattiva idea (Esce).

UGO - (A Kappa) Capito, dottore? La barba, sollecitata da Silvia, farla diventare anche un desiderio, o almeno una curiosità, di Luisa.

KAPPA - Ingegnoso, vedo.

UGO - Sì, perché il segreto di chi vive alla macchia come me è quello di disorientare gli altri, confonderli con una continua imprevedibilità delle mosse, attaccare con colpi imprevisti e subito fuggire. A questi esercizi con mia moglie dedico soprattutto la domenica, quando non posso fingere di andare in ufficio e debbo rinunciare perciò anche alla barca.

KAPPA - E a Silvia.

UGO - ... e a Silvia. A proposito: ho deciso che quella ragazza mi è antipatica. Ossia non è vero ma io, per prudenza, la tratto come se mi fosse antipatica.

KAPPA - Ha mai pensato di semplificare la sua vita?

UGO - Adesso? Adesso che ho preso gusto al gioco! Scusi, sa, ma nei suoi sacri testi non c'è neanche una pagina sul piacere della menzogna?... Luisa!

LUISA - (Entra, stavolta, in pelliccia) Dimmi.

UGO - Ieri mi hanno proposto di andare a dirigere la nostra filiale di Bruxelles.

LUISA - E tu?

UGO - Figurati! Bruxelles; sai la noia...

LUISA - E chi ci mandano?

UGO - Forse Gamma. M'ha detto in confidenza che neanche a lui piacerebbe ma che spera in grossi vantaggi di carriera.

LUISA - E allora, che ci vada! Esci: ti serve niente? (Esce)

UGO - Capito la tecnica? Dirottare su false piste i pensieri altrui. (Parlando, tira fuori dalla tasca un cordino e fa dei nodi) Naturalmente potrei confessare a Luisa la mia recente passione per la barca a vela e lei, con ogni probabilità, ne sarebbe contenta: ma la chiamerebbe *hobby* e questo mi farebbe andare in bestia. *Hobby*: che idiozia! (Si accorge che Kappa pare calamitato dal cordino dei nodi) Nodi. Sono nodi marinari. Ho imparato a farli anche ad occhi chiusi: sa, in caso di burrasca, in mezzo agli spruzzi... o la nebbia, visibilità zero. (Mostra un nodo appena eseguito) Guardi: questo si chiama «doppia gassa». Provi a tirare, provi.

KAPPA - (Tira un capo del cordino e il nodo scompare) Ah, divertente...

UGO - Ma non è un passatempo per bambini! Un nodo ben fatto al momento giusto può risolvere una situazione complicata, mi creda.

KAPPA - E tutto questo glielo insegna Silvia?

UGO - Sì; anche lei.

KAPPA - E chi altro?

UGO - Vede, dottore: quella ragazza è una diletante. Sì, per un giretto lungo la costa può anche andare, ma io... Ecco, come dire? Mi sono venute altre ambizioni. E se debbo proprio andare per mare, ci voglio andare da

dirigente.

KAPPA - Da dirigente?

UGO - Volevo dire da competente. Così mi sono iscritto a una vera scuola nautica. Mi scusi, eh? (Va a sedere sul seggiolino poggiapiedi e, cavato di tasca un taccuino, prende appunti).

COMANDANTE - (È Beta, stavolta apparso — giacca nera e galloni — in veste di insegnante: prosegue un discorso già avviato) ... ovviamente il calcolo di deriva va eseguito sommando algebricamente la forza del vento e la spinta della corrente. È chiaro?

UGO - Chiarissimo, comandante! (Si avvicina a Kappa) È chiaro anche per lei, dottore? Facciamo il caso che il vento spira da dritta e che la corrente tiri a sinistra...

KAPPA - Sa, io sono totalmente profano...

COMANDANTE - Prego! Un po' di attenzione, laggiù... (Come scolareto colto in fallo, Ugo torna al suo posto) ... dicevo che l'ago magnetico va regolarmente tarato attraverso procedimenti che si chiamano giri di bussola. Mi seguano, prego.

UGO - (Torna da Kappa) Già, dottore; perché l'arte della navigazione esige buone conoscenze scientifiche. Oltre, si capisce, quella disposizione all'avventura che, per esempio, nessuno di quei vigliacconi dei miei colleghi possiede (A Gamma che, all'inizio di questa battuta, gli si è accostato con l'aria di curiosare) Tu lo sai che cosa fare se l'onda lunga ti prende di poppa?

GAMMA - Perché io, secondo te, mi faccio prendere di poppa? (E ridendo si ripara il sedere con le mani portando avanti il bacino).

UGO - Io, invece, lo so. (Torna a sedere) E, quello che ancora non so, lo imparo e lo annoto qui (Indica il taccuino).

COMANDANTE - ... per mettersi alla cap-pa, portare dunque la prua al vento.

UGO - (Scrivendo sillabando) ... la prua al vento... (Si accorge che alle sue spalle, Gamma è chino su di lui) E tu non copiare! (A Kappa) Lei è testimone: stava copiando!

(A Gamma) Studia a casa, piuttosto: come faccio io. Scì... scì... (Allontana Gamma come si fa con le galline; a Kappa) Non è mica facile essere promossi a questi corsi del Centro velico: sono tre mesi di dura disciplina e poi gli esami. C'è anche un ammiraglio in commissione, sa?

KAPPA - (Sfogliando il diario) Vedo che ogni giorno di più il suo diario sta diventando una sorta di trattato sulla navigazione.

UGO - Sì, mi ci sto appassionando. E, insieme, mi cresce dentro una grande paura.

KAPPA - Paura di affrontare il mare?

UGO - No, no. Paura che mi richiamino in servizio proprio adesso. Che cosa risponderai al Presidente? Forse potrei darmi malato. O piuttosto chiedere un'aspettativa, chissà.

COMANDANTE - E sotto raffica? Risponda.

UGO - (Atterrito) Dice a me, comandante?

Ecco: sotto raffica si può allentare la scotta della randa.

COMANDANTE - Oppure?

UGO - Oppure andare all'orza.

COMANDANTE - Oppure?

UGO - Oppure... oppure... (Si gira verso Gamma) Suggestisci, carogna! (All'insegnante) Sa, ieri ho potuto studiare poco. Comandante, avevo un gran mal di testa...

GAMMA - (Sghignazza) Uh, pure le scuse, adesso... (Ridendo, se ne va).

UGO - No, non è una scusa, Comandante: può telefonare a mia moglie se non ci crede. Vuole che glielo giuri?... Va bene, studierò

con maggiore diligenza: parola d'onore... (Il Comandante scompare: Ugo si getta in ginocchio a pregare) Signore, aiutami a farcela. Ce la debbo fare. Come dice la preghiera del marinaio? Signore Iddio dei venti e delle tempeste... (Si alza e urla) Promosso, promosso!

KAPPA - Insomma ce la fece.

UGO - (Si è calmato) Sì, a pieni voti. L'unico cruccio è che non posso dividere la mia felicità con Luisa: ma come dirglielo?

KAPPA - E la faccenda della barba?

UGO - Ah, sì: me ne scordavo. Prego! (Porge a Kappa uno specchietto nel quale si controlla mentre si appiccica al viso una barba tonda senza baffi) La barba fu il regalo che mi feci per la promozione. Luisa è d'accordo: pensa che mi stia bene, che mi ringiova-



nisca. Ridendo mi ha pure detto che sembro la pubblicità delle sardine sott'olio. Ecco fatto (Si ammira la barba posticcia).

KAPPA - E così ha accontentato anche Silvia.

UGO - (Svagato) Ah, già: l'idea era stata sua...

KAPPA - (Sfogliando il diario) Qui si parla d'un binocolo: ma subito dopo c'è una pagina strappata. Vorrei capire meglio.

OTTICO - (Entra in camice bianco e occhiali a molla: ha in mano un binocolo. È un ennesimo travestimento dell'ingannatore Gamma) ... posso garantirle che questo è il migliore in commercio.

UGO - Le credo, ma proprio non vorrei spendere una cifra del genere.

OTTICO - Badi che è un acquisto che si fa una volta nella vita.

UGO - Sì, ma io sono un principiante. Forse, per incominciare, è meglio un oggetto meno impegnativo.

OTTICO - Abbiamo anche quelli fabbricati a Hong Kong: e costano quattro soldi. Però questo è un signor binocolo: tedesco. E ai tedeschi, per i binocoli, bisogna fargli tanto di cappello. Lo provi, comandante, controlli la luminosità, la nitidezza dei particolari. Lei mi ringrazierà quando sarà in navigazione. Oddio, certo, per una gitarella fuori dal porto non ne varrebbe la pena. Ma lei non mi sembra il tipo della gitarella. Oppure mi sbaglio, comandante? Guardi, se lo tenga e lo provi. Se dovesse pentirsi me lo riporti. Lo tenga pure... (Esce).

KAPPA - Uno scaltro venditore, quell'ottico!

UGO - Sì, ma questo è effettivamente uno strumento di grande precisione. Sette per cinquanta, prismatico. Un gioiello... (Si mette a gambe larghe e punta il binocolo verso il loggione).

KAPPA - Ma pochi minuti dopo l'acquisto lei fu visto nei paraggi del grattacielo dove

ha sede la sua azienda: e puntava il binocolo contro quelle grandi pareti di vetro azzurrino dalle quali traspare la vita degli uffici. È esatto?

UGO - Esatto. Ma non è vero che io avessi comperato questo aggeggio per spiare i miei colleghi, intendiamoci, dottore. Però, siccome dovevo pure provarlo e mi trovavo da quelle parti, casualmente...

KAPPA - Casualmente.

UGO - ... così misi a fuoco le lenti sull'edificio. E volli divertirmi, lì dalla strada, a rintracciare certe stanze che ben conoscevo... (Si porta il binocolo agli occhi e subito, al di là d'un fondale trasparente, appare il Presidente al centro di un cerchio luminoso: ha un manto di ermellino e una sorta di tiara sul capo, siede su un trionfo) Eccoli là, il vecchio imbecille. Di me ti sei scordato, è vero? E come ci rimarresti se tu sapessi che me ne infischio? (Con gesto solenne il Presidente fa cenno a qualcuno di entrare. Nel cerchio luminoso entra Gamma, vestito da Cerimoniere, ossequiosamente piegato in due. Bacia la mano al Presidente che lo benedice) Bene! C'è anche l'insetto schifoso, il parassita abominevole. E che fate adesso, ridete? Ridete di me? Ma sono io a ridere di voi: pagliacci, buffoni! (Nel cerchio arriva Alfa: indossa una lunga tunica a rete. Entra con passo ieratico e impugna una pergamena che srotola per scrivervi sopra con una penna d'oca) Siamo al completo, adesso! Ma guardati, ti si vede tutto, puttana! Scrivi, scrivi... Che cosa ti sta dettando il Grande Porco? Oramai li conosco i vostri trucchi: è la lettera del mio definitivo licenziamento, vero? Quale formula userete? «Nel ringraziarla della Sua preziosa collaborazione...»

È così? Banda di ipocriti, vermi! Ma io vi calpesterò, vi umilierò: io «debbo» umiliarvi! (Lancia il binocolo fuori scena, la visione scompare: Ugo sale in piedi sulla poltrona e urla verso l'alto) Imbecilli! Credete davvero che io sia un ometto come voi, un ottuso burocrate senza altre risorse? Volete liberarvi di me? Ma sarò io a liberarmi di voi. E nemmeno immaginate come! Ah... ah... ah... (Si lascia cadere in poltrona ridendo convulso)

KAPPA - (Aspetta che Ugo si plachi) Qui sul suo diario è scritto così: «Fu dopo quella furtiva ispezione col binocolo che io decisi di mettermi per mare...».

UGO - Sì, il grande viaggio: un'impresa grossa, definitiva, possibilmente destinata a concludersi in un naufragio del quale nessuno potesse sapere mai nulla. Scompare, insomma, ma in un alone di mistero e di gloria. Gridare un solenne «no» in mezzo all'oceano infuriato.

KAPPA - Se non ho capito male, un proponimento di suicidio.

UGO - Però non per annientare me stesso, ma quelli là, capisce? Se le figura le loro facce, a leggere i giornali...? «Ma come? Da solo? Su una barchetta a vela in mezzo ai tifoni?» «Un povero pazzo» commenterà Gamma. E il Presidente: «Pazzo, sì: ma accidenti che fegato! E noi che invece credevamo...»

«Era un vero uomo» sospirerà la signorina Alfa.

KAPPA - Mi faccia capire meglio: lei, per la vanità di sbalordire i suoi nemici... sì, insomma quelli là... è pronto ad affrontare una morte certa?

UGO - Perché «certa»? Chissà, potrei anche arrivare a destinazione. Ma neanche voglio pensarci perché in tal caso, in tal caso... (Si abbraccia felice, girando in tondo: entra

Luisa spingendo avanti a sé un aspirapolvere) Luisa, se tu restassi vedova ti risposeresti?

LUISA - Che domanda stupida.

UGO - No, dico per davvero: supponi, non so, che un incidente improvviso... Insomma, potresti innamorarti di un altro uomo?

LUISA - Non lo so. Ma non c'è bisogno che tu muoia perché io mi innamori di un altro.

UGO - È vero. Ci sono tanti cornuti vivi. In ottima salute.

LUISA - Appunto. (Esce)

KAPPA - Lei stava parlando della sua grande impresa.

UGO - Sì, la sto preparando con cura. Non voglio lasciare niente al caso. La barca l'ho comperata. L'ho collaudata anche in condizioni di maltempo: è robusta, spaziosa, regge bene il mare. Moretti non mi aveva mentito.

MORETTI - (Entra e accarezza la poltrona-barca) Vedrai come ti ci diventerai l'estate.

UGO - (A Kappa, ghignando) L'estate! Mi prende per un villeggiante! (A Moretti) E se volessi farci un viaggio, non so...

MORETTI - Perché no? Anche qualche crociera.

UGO - (A Kappa c.s.) La crociera! Siamo al turismo (A Moretti) Tu un giorno mi dicesse che, volendo, ci si poteva andare anche in America.

MORETTI - Ma certo, anche in America: se hai tempo a disposizione.

UGO - Tu lo faresti?

MORETTI - Sai, l'ultima traversata dell'Atlantico, quando tornai dal Venezuela, dovetti farla con un jet. Credo che se avessi usato questa (Tocca la «barca») i creditori mi avrebbero raggiunto con un sandalino! (Esce ridendo).

UGO - Adesso che la barca era mia, andavo spesso a sdraiarmi nella cuccetta, restando all'ormeggio. Assaporavo una beatitudine dolcissima e godevo dell'inganno che stavo preparando: la mia vita per una beffa a quelli là.

KAPPA - Non ha mai pensato che nella beffa resterebbe coinvolta anche sua moglie?

UGO - Sì, povera Luisa, ci ho pensato: voglio dire che mi sono occupato del suo futuro patrimoniale. Perché vede, dottore, mia moglie in realtà non sa fare niente. Un tempo, quando era ragazza, dipingeva e pare anche che avesse del talento: ma, con gli anni, si è occupata sempre di più ed esclusivamente di me e della nostra casa. Insomma, siccome la sua vera professione sono io, troverei ingiusto se, dopo la mia volontaria scomparsa, dovesse vivere stentatamente. Certo l'azienda le corrisponderebbe un'indennità: ma l'idea che dovrebbe sopravvivere con la carità di simile gentaglia... Così ho deciso di far visita al mio agente di assicurazioni, il dottor Galli, presso il quale intendo rafforzare la mia polizza infortuni.

GALLI - (In realtà è Beta in edizione, come sempre, di scarsa riconoscibilità per via del trucco, dell'abbigliamento, di eventuali tic) Si accomodi. Faremo in un attimo.

UGO - Qualsiasi tipo di infortunio: vero ragioniere?

GALLI - Suicidio compreso.

UGO - Sì ma, per ipotesi, una disgrazia in viaggio...

GALLI - Non si preoccupi: la nostra assicurazione pagherà anche se ci sarà un risarcimento da parte del vettore responsabile. Può firmare in calce alla pagina.

UGO - E in caso di scomparsa del cadavere?

GALLI - Lei vuol dire un caso di morte presunta? Ebbene noi prima paghiamo e poi presumiamo.

UGO - (Si alza e va da Kappa) Io tengo al chiarimento dell'assicuratore perché, in un caso come il mio... «dopo», quando la cosa è accaduta, è facile dare a un uomo dell'egoista, dell'incoscienza. Trovo abietto lasciare nei pasticci le persone care per imprevidenza (Torna da Galli e firma).

GALLI - Come vede, non le ho fatto perdere tempo.

UGO - Grazie. E scusi l'ora inopportuna. Ma ero ansioso di stipulare. Non si sa mai.

GALLI - Via, con un aspetto come il suo! Bello ed abbronzato che sprizza salute... (Scompare).

UGO - (A Kappa, indicando Galli) È un galantuomo ma è un po' fesso. Dice a tutti le stesse cose. Tutti sprizzano salute e intanto la gente continua a crepare: e gli eredi a incassare le polizze. Il dottor Galli non ha ancora capito che, nonostante una salute di ferro, si può morire sotto un tram o per un sorpasso in autostrada o avvitando una lampadina. Oppure in mare, affogati. Comunque, ritoccata la polizza, adesso posso aspettare serenamente la data della mia partenza.

KAPPA - L'ha già fissata?

UGO - Tra una settimana. Novilunio. E previsioni meteo favorevoli.

KAPPA - Sul suo diario, in questi ultimi giorni, ricorre frequentemente la parola «cambusa».

UGO - In una imbarcazione la cambusa è il deposito dei viveri. E si dice «fare cambusa» quando ci si approvvigiona di viveri e acqua potabile.

KAPPA - E lei ha impiegato tutti questi giorni (Sfoggia il diario) per approvvigionarsi?

UGO - Sì, per non dare nell'occhio. Non vorrei che qualcuno si insospettisse. I viveri li porto a bordo un po' alla volta quando al cantiere non c'è nessuno. A tarda sera, in genere. E chiudo sempre a chiave il boccaglio perché nessun curioso possa poi ficcare il naso sottocoperta e frugare... (Si mette in ginocchio tra poltrona e sgabello e controlla sotto la «barca») Dunque, riepiloghiamo: acqua minerale, gallette, caffè, zucchero, scatolame vario... Ah, debbo rifornirmi di prugne secche. Chichester ne faceva largo uso: sono fortemente energetiche.

SILVIA - (Appare alle spalle di Ugo: dall'aria notturna si difende con un «eskimo» da cui spuntano le gambe nude) Salve! Tutto bene a bordo?

UGO - (Si gira terrorizzato e cerca di difendere le provviste allo sguardo della ragazza) Che sei venuta a fare? Chi ti manda? Chi ti ha ordinato di spiarmi? Vattene, vattene!

KAPPA - Davvero scacciò quella ragazza?

UGO - No. La tirai giù e ci baciammo. Freneticamente... (Esegue)

KAPPA - Faceste all'amore?

UGO - Silvia se lo aspettava: forse lo desiderava, non so. Ma io, proprio quando lei sembrava volersi offrire... ecco, sentii il bisogno di dirle tutto. Per onestà, perché non si trovasse legata a uno che non sarebbe più ritornato.

SILVIA - Baciarmi ancora, ti prego.

UGO - Aspetta, Silvia. Io sto per andare lontano, su mari sconosciuti, al di là dei tropici. Con questa barchetta, da solo.

SILVIA - (Giocando) Perché non mi ci porti? (Gli si avvicina e lo bacia).

UGO - Verresti? Davvero? Io e te nell'infinito?

SILVIA - Mi ci vuoi come mozzo?

UGO - Oh, Silvia, Silvia! Nelle notti di plenilunio il tuo corpo si colorerà tutto d'azzurro. Io sfiorerò la tua pelle e ti guarderò. Ti guarderò fino a quando non mi sarà più possibile resistere...

SILVIA - Perché vuoi resistere? Stringimi.

UGO - No, adesso no. Voglio la Croce del Sud sul nostro capo, voglio un mare profumato di alghe.

SILVIA - (Sempre più eccitata, abbandonata) Ma non è lo stesso se lo facciamo stasera? Qui subito. (Lo abbraccia ma lui la respinge).

UGO - No, Silvia: deve succedere lontano, lontano... verso le barriere coralline spazzate dai monsoni. Salperemo tra pochi giorni, Silvia.

SILVIA - (Si riabbottona l'eskimo) E io, secondo te, per fare un po' all'amore mi metto in mare con un demente che si eccita solo coi monsoni? Che ha bisogno della Croce del Sud e di profumo di alghe? (Fa un passo per andarsene ma poi ci ripensa) Se lo vuoi sapere, le alghe non profumano: puzzano! Ciao (Se ne va).

UGO - Non l'ho più rivista.

KAPPA - Ci credo.

UGO - D'altra parte, meglio così. Se davvero Silvia fosse venuta con me, il Grande Viaggio avrebbe preso tutt'altro senso: quello d'un romanzetto esotico, d'una fuga d'amore. Luisa ne sarebbe rimasta sconvolta. E Gamma avrebbe commentato: «Caspi-ta! E quel santarellino dava del puttaniere a me?».

KAPPA - Ha ragione: meglio che lei parta da solo, se proprio vuole partire.

UGO - Che vuol dire, «se proprio vuole partire?» Dovrei ripensarci?

KAPPA - Mi ascolti: io sono il suo medico, non il suo tutore. Ho cercato di difenderla da se stesso, dalla sua immaginazione esasperata, dai suoi cattivi sogni. Ma non potrò fare più niente quando lei si sarà cacciato in quella dannata barchetta.

UGO - Sta parlando della mia incolumità? Nella mia sorte vede nero anche lei? Come Habib?

KAPPA - Habib?

UGO - Mi prometta di non ridere se le racconto che ieri sono stato da un veggente.

KAPPA - È la cosa più sciocca che potesse fare.

UGO - Lo so, dottore: ma sia indulgente la prego. Sul giornale avevo letto la pubblicità di un professor Habib, «amore, affari, viaggi». (Viene alla ribalta dove, accoccolato alla turca e illuminato da sotto in su da un taglio di luce, è venuto a sistemarsi questo Habib, avvolto in paramenti orientali)

HABIB - (È un nuovo travestimento di Gamma) Tu hai paura della verità.

UGO - (Si è seduto davanti al mago) Io? È l'unica cosa che ho sempre cercato. Parli pure liberamente, professore.

HABIB - Morirai presto. Molto presto.

UGO - Benissimo. E come morirò?

HABIB - Passerai nel corpo di altre creature del Signore.

UGO - Metempsicosi, vuol dire?

HABIB - No: verrai ingoiato da esseri che vivono nell'acqua.

UGO - Divorato dai pesci. È così?

HABIB - Quello che io vedo, io dico.

UGO - E dove succederà?

HABIB - Lontano.

UGO - Lontano, dove?

HABIB - A oriente dell'isola salata.

UGO - E dov'è quest'isola salata?

HABIB - A mezza giornata di viaggio.

(Scompare)

UGO - (A Kappa) Lo sa che sulle prime mi ero impressionato?

KAPPA - Davvero aveva creduto a quell'impostore?

UGO - Beh, mangiato dai pesci... per uno che si deve mettere per mare... Lei può capire. Comunque ho voluto indagare su quest'isola salata.

KAPPA - Esiste per davvero?

UGO - No. Ho consultato le carte nautiche e nessuna isola del genere è segnalata nel Mediterraneo.

KAPPA - E fuori del Mediterraneo?

UGO - Dottore! Dove vuole che io possa arrivare in mezza giornata di viaggio con la mia barchetta? Anche con un buon vento, sarei sì e no a sessanta miglia dal porto. Un impostore, ha ragione lei. E truccato da beduino, l'avesse visto... Una carnevalata. Piuttosto mi dia una mano (E gli porge un grosso pacco rotondo di stoffa gialla, che ha tirato fuori da qualche parte).

KAPPA - Che cos'è?

UGO - Capirà subito, dottore. (Il pacco è una mantellina gialla di tela cerata più un sud ovest dello stesso colore: li indossa entrambi) Ma sbrighiamoci prima che Luisa ritorni. Sa: è molto importante mantenersi asciutti in caso di maltempo. Pare che nella lunga navigazione il guaio più serio siano gli abiti bagnati. Un fatto deprimente, secondo Chichester. (Porge a Kappa una bottiglia piena d'acqua) Prego.

KAPPA - (Contempla la bottiglia) Che debbo farne?

UGO - Mi bagni. (Kappa esegue) Molto bene, non passa una goccia d'acqua. (A Luisa che entra venendo evidentemente da uno «shopping») Ciao, cara.

LUISA - Ma che stai facendo?

UGO - Ho comperato un impermeabile e lo provo: lo sai che detesto l'ombrello.

LUISA - Non ce n'erano di meno vistosi?

UGO - È fatto apposta perché gli automobilisti ti vedano bene in caso di nebbia o di pioggia. Ci si può passeggiare tranquillamente senza paura di essere investiti, insomma. (Si spoglia)

LUISA - Vuoi cenare subito?

UGO - No, non ho fretta.

LUISA - (Gli dà una busta) C'era questa in portineria: viene dall'azienda.

UGO - (Svegliato) Ah, sì: mettila là.

LUISA - È scritto «recapito a mano urgente».

UGO - (Pigrante) Dammi qua. (Apre la busta e dà una scorsa al foglio) Che seccatori!

LUISA - Di che si tratta?

UGO - Ma nulla. Il Presidente. Vuole vedermi domani mattina alle dieci.

LUISA - E perché una convocazione ufficiale?

UGO - Vacci a capire.

LUISA - Non sarà per la faccenda di Bruxelles?

UGO - (Non se ne ricorda più) Bruxelles?

LUISA - Sì. La filiale che volevano affidarti.

UGO - Ah, già. Bruxelles! Non credo.

LUISA - Comunque, dev'essere una cosa importante. Perché non cerchi di informarti?

UGO - Ma chi trovo a quest'ora?

LUISA - Telefona a Gamma, a casa sua. È della segreteria centrale: ne saprà qualcosa. (Esce togliendosi il cappotto).

UGO - (A Kappa) Qualunque cosa possa volere da me il Presidente, io oramai me ne infischio. Ma davanti a Luisa debbo pure salvare la faccia, non crede?



KAPPA - Questi sono i guai che lei chiamava il piacere della menzogna: è una catena senza fine, bisogna stare al gioco e rivoltarsi dentro.

UGO - Va bene: chiamo Gamma. (Alza il telefono) Ciao, Gamma: sì l'ho ricevuta. Ma congratulazioni per che cosa? ... Ah, davvero? Certo, che sono contento. Contentone! (Strizza l'occhio a Kappa) Come, non ti paio felice? ... Ma sì, sì: io gongolo: solo che per telefono non si vede... Come? al posto mio ti pisceresti addosso dalla gioia?... Te l'assicuro, lo sto facendo anche io... (Riattacca e si mette a ridere in silenzio).

LUISA - (Rientra) Hai saputo qualcosa?

UGO - Ma sì, quella vecchia faccenda là... la direzione del servizio Estremo Oriente. Si sono decisi. Ce l'aspettavamo, no?

LUISA - Oh caro, caro! Sono così orgogliosa di te... Bisogna festeggiare: andiamo a cena fuori. Mi preparo subito. (Esce)

KAPPA - E com'è andata questa cena?

UGO - Disastrosa. Luisa mi trovava distratto: anche lei pretende che io gongoli. Così, per mostrarmi euforico, ho mangiato e bevuto troppo. Al dolce, mia moglie aveva già investito l'aumento di stipendio in acquisti: per lei, ma indispensabili al mio nuovo rango. Nel ristorante, un locale caratteristico, c'era anche un'orchestrina: orribile, sa?, di quelle per tirolesi in viaggio di nozze. Così ho dovuto ballare con Luisa fino a dopo la mezzanotte e sorridere mentre i miei pensieri rincorrevano la Grande Occasione, quella che capita una volta sola nella vita di un uomo. (Guarda l'orologio da polso) Mancano poche ore all'incontro: la mia rivalta è imminente. Ma niente deve essere lasciato al caso: al lavoro! Io ho già un vantaggio, dottore: conosco in anticipo le mosse dell'avversario. Dunque: il Presidente mi verrà incontro con la mano tesa. Cordialissimo. Gli piace mostrarsi democratico.

BETA - (Stringe la mano a Ugo e poi, solennemente...) In riconoscimento dei suoi meriti...

UGO - ... Pausa!... (A Kappa) Farà una pausa per gustarsi l'effetto, il vecchio trombone! (A Beta) Prosegua.

BETA - Il consiglio di amministrazione ha deciso di affidarle un compito delicatissimo che richiede iniziativa, audacia e intelligenza. Mi congratulo con lei.

UGO - E io, invece, me ne strafotto! (A Kappa) No, dottore, no: così rovino tutto. Ci vuole scherma più agile. Ironia, sarcasmo.

Aspetti (A Beta) Signor Presidente, virgola, la fiducia che in me ripone l'azienda spero non immeritatamente, virgola... No, non ce la faccio... Stammi a sentire, vecchio idiota: per chi mi hai preso? Dovrei sbavare perché tu hai deciso di rimettermi in gabbia? Guardati, sei pallido, l'infarto è questione di ore... Io come te, non ci voglio diventare, capito? Vuoi saperla la differenza tra noi due? (Lo prende per un braccio e lo trascina verso la «barca», ve lo fa salire: il Presidente è terrorizzato, oscilla in equilibrio instabile sulla poltrona, sorretto da Ugo) Guardati come sei ridicolo... omuncolo tutto tremante. Lo sai chi sono io? Il capitano! A bordo sono il primo dopo Dio, mentre in azienda sono il quarto dopo di te! Capito la differenza? La senti la tempesta, il vento che sibila tra le sartie? Cerchi aiuto? Invochi i tuoi compari? Ma sì, sì: tutti a bordo! Quel cialtrone di Gamma... quella sguadrina della signorina Alfa! (Li aiuta a salire tirandoli su per le braccia: e ondeggiano, tutti in piedi sulla stessa poltrona come in una burrasca. Tuoni e lampi) Vi piace ballare nella buriana? È arrivato il momento della verità: la mia vita contro la vostra. (Urla) Zavorra a maree! (A Beta) Tu per primo con le tue arie da padretterno... ai pesci, ad pisci!... (Lo butta giù e Beta scompare) E adesso tocca a te, serpente velenoso: giù, giù, negli abissi! (C.s.) E anche tu grande meretrice della burocrazia (Alfa gli si avvinghia al collo e lo bacia) Uh, la seduzione! Ultimo tentativo: ma è troppo tardi. A mare! Zavorra a maree! (Affranto si lascia cadere in poltrona con la testa tra le mani).

KAPPA - Insomma, è stata una nottataccia.

UGO - Un disastro. Digestione pessima: quei wurstel maledetti!... E i crauti, poi... Incubi, sogni spaventosi, come le ho detto. (Guarda l'orologio) Arriverò uno straccio, all'appuntamento. Ma io sono caricato, sa? Caricattissimo! Se ne accorgeranno quei cialtroni.

BETA - (È davvero «un Presidente», stavolta: così diverso dalla caricatura che ne aveva fatto Ugo) Lei è già qui? Benissimo. Mi dispiace di non potermi trattenere perché ho un impegno col Ministro. Comunque ci sbrigheremo subito. D'altra parte lei già sa di che si tratta: queste notizie volano in azienda. Faccia conto che io le abbia già dato l'annuncio ufficiale. Abbronzato, eh? Bene, avrà successo con i giapponesi. Vanno matti per i dirigenti dall'aria sportiva. Lei partirà per Tokio mercoledì glielo avranno già detto. (Verso la quinta) Vengano, prego. (Entra Gamma — anche lui fuori caricatura — ed Alfa con occhiali di tartaruga, tailleur ben disegnato e trucco discreto. È la segreteria che tutti vorrebbero avere) Come vede avrà a disposizione i collaboratori più efficienti della nostra azienda. La signorina Alfa ha chiesto personalmente di esserle assegnata. È stata già sua assistente: conosce i suoi metodi di lavoro e anche le sue piccole manie. Chi non ne ha, del resto? Venga subito da me quando sarà tornato dalla missione. (Tende la mano).

UGO - Io, signor Presidente...
 BETA - ... Lasci perdere: so già quello che vorrebbe dirmi.
 UGO - (A Kappa) Lo sa?
 BETA - Buon viaggio. (Agli altri) E buon lavoro, signori. (Esce)
 UGO - (Si guarda intorno e poi si rivolge a Kappa) Un ufficio confortevole, elegante, chiaro. E poi davvero i migliori collaboratori che potessi aspettarmi, dottore. I loro sguardi sono appuntati su di me: su questa mia divisa da nostromo, su questa mia barba velleitaria...
 ALFA - Il protocollo per i giapponesi è già tradotto: vuole esaminarlo subito, direttore?
 UGO - (A Kappa) Eh no, non possono incastrarmi così, perdio! E che sono io? Il loro pagliaccio? Io debbo parlare!
 KAPPA - E parli!
 UGO - (Sale sullo sgabello e arringa) Dovrei perdere il tempo e il buon umore per voi?
 ALFA - (Dà una gomitata con aria di complicità canagliacca) Adesso chissà che inventa, l'imbecille.
 GAMMA - Dev'essere sbronzo.
 UGO - Sappiate che ho una barca a vela.
 ALFA - Mi ci porti, tesoro?
 UGO - Ma non è una gita: è che debbo andare in Estremo Oriente.
 ALFA - Nuova, questa!
 GAMMA - Mercoledì, da Fiumicino: lo sapevamo prima di te.
 UGO - No, non in aereo. Con la barca! (Alfa e Gamma si abbracciano in una lunga risata) È la verità. Tutto è successo perché voi, nell'intento di eliminarmi...
 GAMMA - Buffone! Ti sei eliminato da solo... (Altre risate)
 UGO - Il fatto è che io sono diverso da voi...
 GAMMA - Meno male... Ti pare che io vorrei essere come te?
 ALFA - Staremo fresche noi povere femmine!
 GAMMA - Povere monache, piuttosto... (Altre risate fra i due)
 UGO - (Grida) Signori, ai vostri posti! Mollare a prora... Su con la randa! L'oceano ci attende... (Lentamente, trasognato, scende dallo sgabello, si passa la mano sul volto) Dio, che vergogna! Come è potuto accadere tutto questo? Abbiate pietà di me... (Piange ma subito si ricompone: solleva lo sguardo e trova Alfa e Gamma inappuntabili come dopo l'uscita di Beta).
 ALFA - (Ripete con la stessa intonazione la battuta di «prima dell'incubo») Il protocollo per i giapponesi è già tradotto: vuole esaminarlo subito, direttore?
 UGO - (Un lungo silenzio: lentamente si toglie la barba) Sì, certo, signorina Alfa. (Alfa esce)
 GAMMA - (Per congedarsi) Se adesso non ha bisogno di me, direttore...
 UGO - Gamma, ti prego: seguita a darmi del tu. Siamo vecchi colleghi, oramai. (Gli stringe la mano)
 GAMMA - Grazie (Esce).
 UGO - (A Kappa) Lei mi ha molto aiutato, dottore.
 KAPPA - Ho fatto il mio mestiere.
 UGO - Ero un caso disperato?
 KAPPA - Diciamo un caso delicato, ecco: ma non troppo insolito. Viviamo tempi duri. Duri per tutti.
 UGO - Ma io posso considerarmi guarito? Definitivamente?
 KAPPA - Stia tranquillo. Però, nei momenti liberi, seguiti a occuparsi del suo diario.
 UGO - Mi gioverà?



KAPPA - Comunque non potrà farle male.
 LUISA - (Entra in vestaglia: ha una valigia vuota che sistema sullo sgabello e la apre. Durante il dialogo seguente farà viavai tra le quinte e le valigie che riempirà con effetti personali di Ugo) Ricordati di far confermare il biglietto aereo per il ritorno.
 UGO - Sì, Luisa... ma vorrei parlarti due minuti...
 LUISA - Parla, ti sento...
 UGO - Io...
 LUISA - Pensi che ti basteranno quattro camicie?
 UGO - Ma sì, per pochi giorni... Senti, Luisa: noi due ci siamo sempre confidati tutto.
 LUISA - Parla pure. Sei paia di calzini, sei fazzoletti.
 UGO - Ecco. Tu devi sapere...
 LUISA - Lascia perdere: già lo so.
 UGO - Ma no: neanche puoi immaginarlo. Io, vedi, confuso come ero...
 LUISA - Acqua passata. Di pullover te ne metto due.
 UGO - (Deciso) Luisa c'è di mezzo una barca!
 LUISA - (A Kappa) Si vede! Va in giro abbronzato come un bagnino! (A Ugo) Ti basta, comandante?
 UGO - Comandante? Ma come hai fatto a sapere?
 LUISA - Ne parleremo al tuo ritorno. Ci faremo quattro risate insieme. (Esce portando via la valigia colma).
 UGO - (A Kappa) Così come frequentemente accadeva prima del mio infortunio... sì, insomma, prima di quel buffo incidente... mi ritrovai sull'autostrada verso l'aeroporto di Fiumicino. In macchina davo alla signorina Alfa le istruzioni per l'andamento della segreteria durante la mia assenza. Solo per un momento persi il filo di ciò che andavo dettando e fu quando, a un bivio, sorpassai il cartello pubblicitario del cantiere Moretti. Silvia, già: ma è meglio che sia andata così... (Si scuote da un attimo di pensieri persi) Dottore, stanno chiamando il mio volo...

(Gli stringe la mano) Parli con mia moglie, per favore: le spieghi un po' tutta la faccenda. Grazie. (Va a sedersi in poltrona: è rilassato, sereno, respira profondamente).
 HOSTESS - (Potrebbe essere Silvia, in divisa) Si allacci la cintura di sicurezza, prego.
 UGO - Ah, sì... (La guarda in viso) ma lei...
 HOSTESS - Dica pure.
 UGO - Niente, niente: mi scusi. (L'hostess se ne va) Debbo fare più attenzione, controllare meglio i miei impulsi... (Tira fuori il diario e scrive) Per un istante m'era parso che una delle hostess di bordo... (Cancella con grossi fregacci) Siamo in viaggio da dodici ore: mare e sempre mare, interrotto da qualche piccolo arcipelago... (Guarda verso il basso) Sorvoliamo adesso un'isoletta perfettamente rotonda: nessun segno di vegetazione o di insediamenti umani. Ha una curiosa luce smeraldina, mai vista una cosa del genere.
 HOSTESS - (Si fa alle spalle di Ugo e guarda in giù nella stessa direzione) Si chiama Isola del Sale (Va via).
 UGO - L'Isola del Sale? L'isola salata? È lì, proprio lì, doveva finire la mia carriera di navigante? (Ridendo scrive furiosamente sul diario) Oh, Habib, vecchio imbroglione! Habib! Habib! (Sempre ridendo allegramente lancia per aria il diario)
 KAPPA - (Raccoglie il diario e avanza verso il pubblico) «Habib» fu l'ultima parola che scrisse il mio paziente. Il suo diario fu trovato su un relitto che galleggiava. Superstiti non ce ne furono. D'altra parte quel braccio d'oceano è infestato dagli squali. Sulle cause del disastro le autorità indagano. (Esce di scena)
 UGO - (Nella luce che cala, si muove come danzando al rallentatore sul palcoscenico. E ride) Habib, Habib, Habib...

FINE

GUIDO DE BONIS, che ha firmato le illustrazioni che accompagnano la commedia di Ghigo de Chiara Uomo in mare, è nato e si è formato a Torino, come allievo di Pontecorvo, e vive e lavora in Francia, a Sainte Fortunade (Corrèze). Surrealista per vocazione e formazione, rielabora di frequente, in chiave fantastica, temi marini. Ha illustrato opere di Gênet, Rimbaud, Valéry.

L'AUTOMA DI SALISBURGO

CONCERTO MOZARTIANO PER ATTRICE E ORCHESTRA
DI UGO RONFANI



Questo testo è stato rappresentato la sera del 5 dicembre 1991 al Teatro Mercadante di Napoli a chiusura dell'Anno Mozart, interprete Anita Laurenzi, regista Sandro Sequi. Radiotre l'ha ripreso in diretta radiofonica. È seguito un concerto di musiche mozartiane a cura dell'Associazione Alessandro Scarlatti, che ha organizzato le celebrazioni insieme alla Regione Campania, al Teatro del Mediterraneo di Maurizio Scaparro, alla Rai e alla Casa editrice Einaudi. I disegni nel testo sono stati eseguiti dal pittore Franco Murer.

In 3 e 2 P motivo musicale dal libro dei riti, Haggadah, per la celebrazione conviviale, Séder, della Pasqua ebraica.

LA CONCERTISTA - «Dobbiamo riparlare, Maya». Così lei mi disse, mio Rabbi: ricorda? Ed ora, anche se molto tempo è passato, ed abito in una città lontana, e non mi sono più fatta viva, del che spero che vorrà scusarmi, io sì, vorrei riparlare, sento questo bisogno. «Dobbiamo riparlare, Maya; l'esperienza che ci hai confidato è troppo importante perché vada dispersa: un segno del Signore». Così lei mi disse, mio Rabbi: non l'ho dimenticato.

Non l'ho dimenticato, e mi urge riparlare, perché in quanto io dissi allora, pubblicamente, alla comunità delle sorelle e dei fratelli riuniti per il Séder, io tacqui una parte non piccola di verità. E questo mi turba. Parlai, in quell'occasione, del mistero della musica, questo dono del cielo, ma tacqui sul resto. Oggi quel silenzio mi sembra una menzogna e sento il bisogno di dire tutto. È il motivo di questa mia lettera, se avrà la pazienza di leggerla.

Ho bene in mente, mio Rabbi, le parole con cui lei volle introdurre il nostro Séder, prima che spezzassimo il pane azzimo e intingessimo le verdure nell'acqua salata a ricordo delle lacrime dei nostri padri. Ci disse, nell'aprire i codici rituali, che un Séder contiene tutta la nostra memoria di popolo, la sua schiavitù, le sue dieci piaghe e la fuga dall'Egitto; ma aggiunse che un Séder dev'essere soprattutto l'occasione per mettere ordine nel nostro spirito, come l'etimo stesso della parola vuole; e così ritrovare la Legge di Elia e di Mosé. Ricordo ancora le sue parole: «Celebriamo dunque questa festa, fratelli e sorelle, non con il lievito della malizia e della malvagità, ma con gli azzimi della sincerità e della verità».

E così fu: toccati dalle sue parole ci sentimmo tutti avvolti dalla festa degli azzimi come da un dolce tepore; e quando lei ebbe alzato il bicchiere per l'Eli-ya-hu-Hanavi, annunciando sopra di noi lo spirito di Elia, le lingue si sciolsero e comincio, secondo il rito, la confessione delle gioie e delle pene che ci portavamo dentro, al fine di spartirle insieme, come pane di verità.

Riaffiora il motivo musicale dell'Haggadah.

Io pochissimo pratico, mio Rabbi, la legge dei profeti. Ma mi sentii trascinata a mia volta dall'ondata purificatrice degli azzimi; e cominciai a parlare di me, di Stephen (è il mio bambino, ricorda?) e di quell'angelo che era venuto a visitarci entrambi: la Musica. Salvo che in me (non so negli altri) l'onda della verità s'arrestò presto, e si ritrasse. Non ebbi il coraggio di confessare, mio Rabbi, che quell'angelo che aveva visitato la mia casa, e aveva posato la mano sul capo di Stephen, io l'avevo scacciato. Amor proprio, rispetto umano, forse viltà mi impedirono di andare fino in fondo.

Del che mi pento, perché quando mai potrò ritrovare quell'ispirazione alla sincerità che aveva travolto per un attimo anche me, dopo le sue giuste parole di padre comune? Lontanissima come sono, ormai, dalla sua Sinagoga, mi sento come una figlia perduta per la comunità. Non sarò più presente ad un suo Pesach, né quest'anno né mai più; e forse ad alcun altro Pesach. Eppure, di quella mia confessione incompleta, reticente, io conservo il rimpianto di ciò che avrebbe potuto essere. E oggi, sarà l'imminenza

PERSONAGGI

LA VIOLINISTA

STEPHEN, IL SUO GIOVANE FIGLIO (VOCE AGGIUNTA)

IL DIRETTORE D'ORCHESTRA SEIJE OZAWA (VOCE AGGIUNTA)

REPERTORIO MUSICALE

Temi ebraici per la Pasqua
Composizioni di W.A. Mozart

della Pasqua, ho sentito il bisogno di scriverle: come se quel nostro Séder continuasse ed io avessi trovato il coraggio, bruciata dal fuoco della verità, di dirle che cosa mi è accaduto...

In dissolvenza il resto del motivo musicale.

Le dicevo, mio Rabbi, che io ho scacciato per sempre dalla mia casa l'angelo della Musica. Sa che cosa intendo dire, con questo? Che il mio violino, ormai, sta chiuso nel suo astuccio e ci resterà per sempre, come un cadavere in una bara. E non soltanto questo, come saprà se avrà la pazienza di leggermi.

In 3 e 2 P, contrastante con la sacralità del motivo dell'Haggadah per l'eleganza e la spigliatezza mondane, il primo tema mozartiano, del primo periodo salisburghese: per es. un brano dal Concertone per 2 violini K. 190 del 1773.

Bisogna ch'io cominci dal mio arrivo — anzi, dal nostro: Stephen mi accompagnava — a Salisburgo. Salisburgo! Il maestro Seije Ozawa, riconosciuto anche in Europa come un'autorità in fatto di musica mozartiana, era stato chiamato ad aprire la stagione dei concerti, ed io facevo parte del nucleo fisso della sua orchestra dal tempo in cui Walter, mio marito, era primo violino. È certamente superfluo che io dica a lei che cosa Salisburgo rappresenti per un musicista: è Gerusalemme per l'ebreo, la Mecca per il maomettano, Roma per il cattolico. Mentre Vienna è musicalmente decaduta, Salisburgo ha saputo mantenere vivo il primato conferitole dal Rasi, dal Caldara, dal Biber e naturalmente dai due Mozart, il padre e il figlio. E un turismo colto, cosmopolita, si è sostituito al mecenatismo dei principi-arcivescovi del passato, come Schratzenbach o Colloredo, per tenere desta l'anima musicale della città.

L'annuncio che il maestro Ozawa ci avrebbe diretto a Salisburgo ci aveva dunque molto inorgoglit. Ma ci aveva anche trasmesso preoccupazioni ed inquietudini, perché fin dal primo giorno delle prove il nostro direttore, ben sapendo che nella città di Mozart si giocava tutto il suo prestigio, era stato di un rigore e di una severità massimi.

All'arrivo a Salisburgo avevamo già affrontato molte prove sfibranti, e la nostra eccitazione era al colmo. Sul pullman che ci conduceva dall'aeroporto all'albergo, noi e i nostri strumenti, guardavamo la nostra agognata Gerusalemme con quella stessa in-

quietudine che ci aveva preso alle prove. Avevamo paura — io, perlomeno — del giudizio della città; tutto quello che volevamo era di poterci ritirare nelle nostre camere d'albergo, con i nostri strumenti, e nonostante la stanchezza del viaggio guardare un'ultima volta gli spartiti, riprovare ancora un passaggio arduo: non tanto perché temessimo le difficoltà tecniche, che in Mozart non sono mai inarrivabili, ma perché era la sua divina semplicità, come diceva Ozawa, a spaventarci.

Ancora il tema mozartiano, in un passaggio rarefatto.

Del resto, quel poco che sul finire della giornata, nel tragitto fra l'aeroporto e l'albergo, riuscimmo a vedere della città non era fatto propriamente per rasserenarci. C'erano stati giorni di pioggia e la città, privata dei suoi colori, ci riservava un'accoglienza fredda, arcigna. Dall'incombere della grigia fortezza di Goensalzburg alle penombre della Residenz Platz, dalla livida piena del Sanzach alla lebbra verdastra depositata sul monumento a Mozart, tutto congiurava, in quel fine pomeriggio, per cancellare l'immagine che di Salisburgo avevano suscitato in noi i fogli di musica di Mozart così a lungo studiati: di una città giovane, armoniosa, serena. Premuta dalla nuvolaglia, la chiesa dell'Università mi parve piuttosto la sede di un tribunale di altri tempi dove severi maestri di cappella, in toghe e parrucche, si sarebbero presto riuniti per esprimere un verdetto, probabilmente spietato, sulle nostre esecuzioni imminenti.

Appropriata citazione musicale, in 2 P, del Requiem di Mozart.

Non sto annerendo il quadro; le sto dicendo, semplicemente, lo stato d'animo in cui mi trovavo all'arrivo a Salisburgo: per la preoccupazione di tenere degnamente in orchestra il mio posto di violino di seconda fila, ma anche per altre ragioni mie personali. Al punto che non riuscivo a fare mia la curiosità di Stephen, che lungo il tragitto non cessava di farmi domande sulla città che ci sfilava davanti agli occhi; rispondevo così distrattamente che alla fine si addormentò. Ed io pensavo, davanti a quella ingrigita, accigliata Salisburgo, che meglio avremmo fatto forse, per non indisporre quel terribile Tribunale della Musica, ad eseguire, di Mozart, il Requiem: la cui faticosa gestazione mi sembrava adesso la prova che anche l'animo naturalmente sereno del musicista aveva dovuto fare i conti con i tetri umori e le segrete inquietudini di una città che pure ostentava i segni di una opulenza invidiata da tutta l'Europa. Avevamo invece in programma, temerari, la Sinfonia n. 35 in Re maggiore K 385, detta Haffnersinfonie, che era l'omaggio euforico di Mozart al munifico borgomastro della città: con il che rischiavamo di rovesciare sopra un mondo di ombre e di fantasmi impetuose sonorità, quelle dell'Allegro con spirito o del Presto finale: facendo — come si dice — carnevale in quaresima.

Erano questi, mio Rabbi, i miei pensieri mentre giungevo a Salisburgo. E avevo le mie ragioni, come le ho detto: non soltanto le preoccupazioni per il concerto. Non si può vedere il mondo a tinte rose quando la propria vita, comunque la si rigiri, si presenta come un fallimento. Perché di questo, per me, si trattava: di una malinconia, di una stanchezza che mi piombavano addosso insieme a quelle immagini grigie di Salisburgo, per un accumularsi di delusioni e di dispiaceri di cui non avevo voluto tenere il

conto fin che avevo potuto, anche perché c'era Stephen, ma che adesso pesavano tutti in una volta.

Di queste pene, che mi portavo dentro da tanto tempo, al nostro *Séder* non sono riuscita a parlare. Avrei voluto, per liberarmi, per avere consiglio e conforto; e difatti cominciai a dirvi della mia scoperta, in quei giorni trascorsi a Salisburgo: che la musica più sublime, le armonie più alte sono distribuite dalla misericordia divina anche nei cuori dei fanciulli; e non mi riferivo a Mozart, sa? Volevo dire di Stephen. Doveva essere soltanto l'inizio di un discorso altrimenti amaro, di una confessione di cui avevo bisogno per vincere, almeno speravo, quella profonda stanchezza: ma un *Séder* è ricerca di serenità, di ordine; e a voi bastò l'aspetto edificante di quanto avevo cominciato a dire, il mistero divino della giovinezza eterna della musica, la prova insieme della predilezione di Jehova per l'uomo e della natura divina di noi creature umane. Il resto del discorso che avrei voluto farvi si smarrì perciò in questa scoperta per voi tutti consolante — come lei disse — della bontà divina. E io non ebbi animo di dire il resto: perché avevo deciso di rinunciare per sempre al violino, perché non volevo più che a Stephen fosse riservata la stessa sorte del genio bambino di Salisburgo, perché avevo scacciato dalla mia casa l'Angelo della Musica...

Ancora, in sottofondo, un passaggio del Requiem, grave e profondo.

Ma un vero *Séder* non è forse, mio Rabbi, anche una meditazione sulle nostre miserie e sulle nostre sconfitte? Un esame delle prove alle quali ci sottopone la vita? Di questo avrei voluto parlare, per chiedere aiuto; ma non seppi. Lo faccio adesso, perché più il tempo passa e più mi rendo conto che quanto è accaduto là, a Salisburgo, ha impresso davvero una svolta decisiva a tutta la mia vita. E alla vita di Stephen.

Maldestra esecuzione di una scala musicale con violino.

Sa che ho studiato, all'inizio, proprio sul *Metodo per violino* di Mozart il padre, Leopold, dato alle stampe l'anno stesso della nascita di Wolfgang? Metodo superato, a detta degli esperti, ma che il mio maestro di Conservatorio, uomo all'antica, si ostinava a considerare ancora attuale. Salisburgo, con la sua magia musicale, era dunque già tutta in quei miei primi esercizi: era, per me bambina, la culla stessa della musica. Ed era invece diventata, quando finalmente ci misi piede per suonare nell'orchestra di Ozawa, la tomba della musica, l'ultima tappa di una carriera che — ormai non potevo avere più dubbi — era stata mediocre, e mi aveva procurato soltanto delusioni e pene.

Che Stephen, invece, che aveva cominciato a tenere in mano l'archetto, fosse felice di trovarsi con me a Salisburgo, al punto da trasformare quella felicità in una viva irrequietezza, questo mi preoccupava. Mi bastarono due o tre giorni per accorgermi che mio figlio era come stregato dall'aria della città: esattamente il contrario di quel senso di svuotamento che io invece provavo. Si sarebbe detto che il bambino prodigo Wolfgang Amadeus Mozart, della cui presenza moltissimi erano i segni in tutta la città, fosse venuto a cercarlo, a prenderlo per mano — coetaneo di un'altra epoca, con livrea e parrucchino — per trascinarlo nel gioco della musica; e che mio figlio non altro avesse fino ad allora atteso, e desiderato. Bastava vedere con quanto ardore, nella no-

stra stanza in albergo, si esercitava con il piccolo violino, il *sopranino*, che le avevo regalato, per capire, sì, che si sentiva chiamato come da un compagno di giochi dall'*enfant prodige* che gli occhieggiava dalle stampe e dai quadri appesi un po' dappertutto nell'albergo.

Ma questo, le dicevo, mi preoccupava: la presenza di Mozart, come un'ombra accanto a Stephen, la avvertivo non come un segno fausto della sorte, come la promessa di un futuro luminoso ma, al contrario, come un presagio negativo, un avvertimento che anche mio figlio era votato forse, come il piccolo genio di Salisburgo, ad una vita breve e sacrificata, tutta bruciata dalla musica.

Ne sarei stata fiera, forse, in altre circostanze: è normale che una madre progetti un futuro di gloria per la sua creatura. Non, però, dopo quanto mi era accaduto, dopo il fallimento del mio matrimonio con Walter Atkinson. Perché, vede, io sapevo di dove veniva quella frenesia di Stephen per la musica, perché appena arrivato a Salisburgo avesse sentito, irresistibile, il richiamo di quel piccolo suo coetaneo di due secoli prima. Oh, non da me Stephen aveva preso quelle inclinazioni! Non da me, ma da suo padre; e questo... questo mi era intollerabile. Come se lui, il mio ex marito, in questo modo continuasse a determinare il mio futuro, e quello di mio figlio, ad esercitare su di noi una sua influenza tirannica, nefasta: e questo no, questo non potevo volerlo.

Tema - In 2, 1 e 2 P, per un virtuoso di violino: da Paganini, o da Tartini.

Walter Atkinson: può darsi che il suo nome non le sia ignoto; oggi è un concertista famoso. All'epoca del nostro fidanzamento eravamo insieme nella stessa orchestra, lui primo violino, anzi virtuoso già irraggiungibile, di cui dicevano che avesse carpito il segreto dell'arte di Paganini.

Due violinisti scritturati nella stessa orchestra, impegnati nello stesso repertorio e destinati alle stesse *tournees*, che avevano deciso di fare coppia nella vita: si sarebbe potuta immaginare unione più perfetta? E invece noi, mio buon Rabbi: no! Le partiture più sublimi possono diventare una musica dell'inferno se a suonarle è una coppia rosa dalle incomprensioni e dai rancori. Ed è quanto era purtroppo accaduto, in capo ad un paio di anni dopo il matrimonio, fra me e il signor Atkinson. Intanto — devo ancora dire «purtroppo» — era nato Stephen; ed io continuavo a cercare, con tutte le mie forze, di salvare, per lui, il mio matrimonio.

L'uomo con cui avevo scelto di vivere era di umori irrequieti, era ombroso, egoista, geloso. Di questo mi ero accorta anche prima che ci sposassimo, poco dopo esserci conosciuti, e il nostro fidanzamento aveva già avuto degli alti e bassi, per non dire che aveva attraversato momenti burrascosi. Ma io ero innamorata o, meglio, soggiogata dalla sua bravura straordinaria; mi dicevo che il suo carattere era il frutto di una quasi mostruosa sensibilità di artista, e finivo così per trovare naturale che fosse difficile vivergli accanto.

Torna più intenso il tema del virtuoso di violino.

Avrei dovuto accorgermi in tempo che Walter non mi amava abbastanza, o ch'egli era forse incapace di amare. Ma non seppi veder chiaro in lui, e nel nostro rapporto, finché fossi stata ancora in tempo. Mi bastava, vede, ascoltare il suo violino, alto su tutti gli altri strumenti dell'orchestra, irraggiun-

gibile per maestria e purezza di suono, e i dubbi rientravano: come se, suonando, lui si scusasse di tutto, si facesse perdonare. Poi, ahimé, fu troppo tardi. Una volta sposati il suo carattere continuò a peggiorare, la sua scontentezza e la sua irritabilità si manifestarono anche con comportamenti violenti. Mi feriva la sua gelosia, immotivata, tanto più che ebbi poi le prove che non era neppure compensata dalla sua fedeltà. E il fatto che là, sulle pedane dei concerti, i nostri due violini dovessero fingere, su una stessa partitura, un'intesa che non esisteva più, che era andata in pezzi, non faceva che aggiungere strazio alla mia amarezza. Mi sembrava che tutti, dal direttore d'orchestra all'ultimo esecutore, sapessero; e temevo che facessero del sarcasmo su di noi: una situazione davvero insostenibile.

Il tema del virtuoso di violino, al suo acme.

Feci anche una scoperta orribile: che dalla crisi del nostro matrimonio lui, anziché sentirsi oppresso, come accadeva a me, aveva nuova forza per la sua arte. Energie diaboliche si scatenavano in lui man mano che il nostro rapporto peggiorava; e tutti, nell'orchestra, nel pubblico, se ne accorgevano, gli tributavano un successo che gli faceva dimenticare tutto il resto, che aveva una moglie, che aveva un figlio.

Da quando io avevo cominciato a portare in grembo Stephen avevo arrancato in una decorosa mediocrità, ma lui no: lui volava sempre più alto, lui ci sfidava tutti con il suo maledetto violino... Divenne così bravo, raccolse tali consensi, e accumulò verso di me tali motivi di rancore che finì per andarsene. Si trasferì in Inghilterra, cominciò una carriera brillante, a quanto mi risulta, di solista e cominciò a tenere concerti un po' dappertutto in Europa. Credo... credo che sia rimasto piuttosto un virtuoso del violino, più che un grande interprete: ma so che ha successo. Se gli basta, il successo, non so. Può anche darsi che la sua infelicità — perché Walter è un infelice, questo lo so; purtroppo avrebbe voluto che infelice fosse anche coloro che gli vivevano accanto — sia sempre derivata proprio dalla coscienza che gli era negato il dono non dico di scrivere la musica, ma di interpretarla, al di là della sua abilità davvero diabolica di esecutore.

Ancora, in 2 e 1 P, un passaggio del Concertone K. 190 per due violini, uno dei quali soverchiante.

Può darsi che questo, il rodimento per non essere all'altezza come interprete, fosse anche il mio problema. Anzi, sì: perché dovrei mentire? Certamente lo era. Perché noi due, vede, non eravamo soltanto una coppia che non riusciva più a sopportarsi: eravamo anche due musicisti in crisi. L'uno spiava l'altro, cercandovi i riflessi della propria inquietudine. Sì, credo che fosse così... Ma lui aveva sempre la risposta, ogni volta mi superava in bravura. «Vedi? — pareva dirmi — Tu, questa fuga così non riuscirai mai ad eseguirla. Tu questi accordi, questi trilli, dall'archetto e dalla tastiera non li tirerai mai fuori; io sì». Pareva dirmi? No, nei momenti di rancore me lo diceva: irrideva alla mia mediocrità, alla mia ottusità, diceva, di violinista formata da stupidi maestri della provincia americana. Ed io, siccome ormai non avevamo più nulla in comune, a tenergli testa, a cercare di ferirlo a mia volta dicendogli che l'abilità, la sua dannata abilità non era tutto. Non lo sapeva? L'intera *Sonata del Diavolo* di Paganini non valeva, gli



dicevo, dieci note dell'aria di Osmin nel *Ratto del Serraglio*.

Naturalmente, queste dispute musicali nascondevano altri livori. Irridendo, provocata, al suo virtuosismo sfrenato intendevo dire che gli mancava l'altra qualità: il cuore. Ma credo di dover dire a lei, e soprattutto a me stessa, che il mio tentativo di ferirlo, di buttargli in faccia che la sua superiorità era soltanto apparente, era anche una forma di autodifesa. Dai miei studi in America mi ero portata dietro un bel complesso di inferiorità. Ero convinta che la sorte mi avesse fatta nascere, per mia disgrazia, in un paese di scarsa sensibilità musicale; a parte la disposizione per il ritmo, si capisce, che è una questione di sangue. E così, una volta in Europa per perfezionarmi, avevo cercato di «impararla» con tutte le mie forze, questa

sensibilità. Illusa! Come se fosse possibile... Nelle orchestre in cui ho lavorato ho sempre avuto fama, credo, di essere una esecutrice diligente, capace di una discreta «pulizia» tonale, ma lenta nel misurarmi con le difficoltà di una partitura. Negata, soprattutto, alla comprensione dei segreti di una vera interpretazione.

La botte dà il vino che ha... E le liti con mio marito, diventate sempre più frequenti, non mi aiutavano certo nel mio tentativo di imparare ciò che nel mio paese nessuno mi aveva insegnato, la suprema libertà, la leggerezza, la gioia dell'autentica interpretazione di una pagina di musica. Così, mano a mano che il mio matrimonio peggiorava, cominciavo a maledire il mio violino. Una volta, dopo un alterco con mio marito, fui sul punto di mandare in pezzi lo strumento,

nonostante che fosse prezioso, uscito da una delle migliori botteghe di liutai di Cremona. Mi pareva che dentro la sua cassa armonica si fosse insediato il diavolo; che l'origine di tutti i miei guai, compreso il malaugurato incontro con Walter Atkinson, fosse là, in quello strumento.

Torna in 3 e 2 P l'esecuzione maldestra, infantile, di una scala musicale con violino.

In Stephen la vocazione per la musica si manifestò precocemente. Lo rivedo, molto piccolo, interrompere i suoi giochi, affacciarsi nella stanza dove io, o suo padre, provavamo una parte, e stare buono ad ascoltarci. Era un segno che non ingannava, che il bambino aveva orecchio e animo per la musica. Sarebbe stato logico, lei penserà, che io coltivassi la sua inclinazione e inve-

ce, come le dicevo prima, l'idea di avviarlo agli studi musicali mi turbava; e prima di dare il mio assenso all'idea del padre, di avviarlo verso i cinque anni all'apprendimento del violino, io doveti combattere dentro di me una vera e propria battaglia. Credo di averne già detto le ragioni, almeno in parte. Stavo conoscendo le delusioni di una carriera mediocre, alla quale mi ero accostata con tante illusioni; e temevo che Stephen dovesse trovarsi un giorno nella mia stessa situazione. Ma poi c'era, soprattutto, il fallimento del mio matrimonio, che si era consumato proprio dentro il cerchio del nostro lavoro musicale: e la musica — non gliel'ho detto? — faceva parte ormai del mio inferno familiare.

Per i venticinque anni del loro matrimonio Leopold Mozart aveva potuto scrivere alla moglie una lettera da giovane innamorato, per ringraziarla di «avere avuto la felice idea di sposarlo». Beati loro! Wolfgang a quell'epoca aveva sedici anni ed era già celebre in mezza Europa; i coniugi Mozart potevano rispecchiare la loro felicità nel genio del figlio. Ma se la loro unione fosse fallita, come la nostra? Avrebbero potuto essere fieri di avere fatto di Wolfgang e di Nannerl due bambini prodigi? Non sarebbe stata invece la musica, per tutti loro e per i loro due figli in particolare, un tossico che li avrebbe tutti avvelenati?

In 3 e 2 P, due violini in dissonanza durante una prova di orchestra.

L'educazione musicale di Stephen diventava così un altro motivo di dissenso fra me e mio marito. Lui diceva che avevo torto, che anche la mia contrarietà a fargli studiare musica era una prova della mia follia. Della mia mediocrità di artista, e di madre. Una volta, davanti al direttore d'orchestra che aveva lodato l'attenzione con cui nostro figlio seguiva le prove in fondo alla sala, lui odiosamente rivelò che io ero decisamente contraria — così disse — ad avviarlo alla musica, godendo della disapprovazione che il direttore subito e pubblicamente mi manifestò. «Oh! Mais c'est dommage! Mais c'est Mozart qu'on assassine!», commentò il direttore, con mia grande confusione, citando il titolo di un romanzo di Cesbron.

Un carillon in 2 P. Il motivo è quello della Canzonetta italiana del secondo atto del Don Giovanni di Mozart.

Mozart! Durante il nostro soggiorno a Salisburgo la sua presenza non cessò di incantare mio figlio, e di ossessionare me. Eravamo appena arrivati in albergo, stavano ancora scaricando i bagagli quando il suono di un carillon, nella hall, ci avvertì che eravamo già caduti sotto il dominio del piccolo genio di Salisburgo. Riconobbi, inscelsitrici dal carillon, la Canzonetta italiana del secondo atto del Don Giovanni. Poco dopo Stephen mi chiamò.

VOCE DI STEPHEN - Mamma, mamma! Vieni a vedere! Vieni a vedere lo scimmietto!

Guidato dal suono del carillon, era andato a piazzarsi davanti alla macchina che in fondo alla hall, dentro una bacheca dorata, produceva quel filo di musica. Era un rullo fonotattico, che sciorinava la Canzonetta italiana in sincronia con un singolare automa, uno di quegli umanoidi ai quali si applicavano gli inventori di giocattoli del Settecento, una specie di scimmietto ma vestito di tutto punto come un personaggio di corte, con livrea, pizzi, infiocchettature, parrucca e scarpini. Era seduto ad un minuscolo cembalo e con le manine rattappate sui tasti

mimava i movimenti della Canzonetta.

Stephen rideva estasiato, ma pallido per la stanchezza del viaggio, l'eccitazione.

VOCE DI STEPHEN - Mamma, chi è?

Rifacendomi al tema del Don Giovanni, che si disfaceva in poche note stente, perché la carica del rullo stava esaurendosi, risposi senza riflettere: «Non lo vedi? È Mozart».

VOCE DI STEPHEN - Mozart? Ma Mozart è uno scimmietto?

Il suono del carillon a esaurimento.

Ridemmo insieme, lui sempre eccitato. Lo presi per la piccola mano sudata e lo portai nella parte della hall vicina al ricevimento dove avevo appena visto di sfuggita, declinando le generalità, una grande riproduzione del dipinto dell'Olivier, ben noto a noi musicisti, nel quale si vede il piccolo Wolfgang Amadeus Mozart, minuto come una pupattola di cera, che siede al clavicembalo e sorvegliato dal padre, attorniato da musicisti in parrucca, esegue un pezzo a vista al té della principessa Conti nel suo palazzo a Parigi.

Mostrai a Stephen il dipinto: «Vedi? Vedi che lo scimmietto è vestito come Mozart, uguale uguale?». E ridemmo ancora, ma Stephen faceva, ridendo, no con la testa, diceva che Mozart non era uno scimmietto. Stava al gioco, da bambino; ma già difendeva il piccolo idolo che lo aveva stregato.

Accennato in 3 P, l'Andante della Haffnersinfonia mozartiana.

Tutto l'albergo era arredato come se fosse un'Accademia di Musica del Settecento, con antichi strumenti a corda e a fiato nelle bacheche rococò, stampe con scene della corte dell'arcivescovo Schrattenbach, ritratti di Wolfgang e degli altri Mozart. Nella cameretta di Stephen, sopra il letto, invece della solita immagine sacra c'era lui bambino, come l'aveva effigiato il Carmontelles nell'incisione che figura su tutte le storie della musica, buffo vecchietto di sette-otto anni appollaiato davanti al cembalo. Prima di addormentarsi Stephen continuava il gioco, guardava la stampa colorata sopra il letto, «Mozart non è uno scimmietto» canticchiava scherzando, finché non sprofondava nel sonno cullato da quella sua stessa ninnananna...

Eravamo alla vigilia del concerto; anche se il tempo restava mediocre sopra Salisburgo, era annunciato il tutto esaurito. Aspettavo che Stephen si addormentasse per ristudiare, del concerto, la parte che mi preoccupava di più: il secondo movimento, l'Andante, della Haffnersinfonia. Volevo ripercorrere la partitura, provare qualche misura un'ultima volta, con la sordina. L'Andante è tutto sommato un pezzo facile; con il suo andamento disteso, la regolarità dei rimandi fra gli archi e i legni e l'ordine armonico delle risposte strumentali, non presenta certo l'aspra impetuosità del primo tempo, quell'Allegro con spirito che ripropone la ricchezza orchestrale del Ratto del Serraglio, e neppure le espanse sonorità del Minuetto, o la trascinate vivezza del Presto finale.

Ma l'Andante è anche l'architrave, come insisteva il direttore Ozawa, di tutta la Haffnersinfonia: la sua trama semplice e robusta sostiene tutto il resto. Ed è a questo punto della esecuzione che si manifestava più esplicita l'insoddisfazione di Ozawa.

In 1 P voce del direttore d'orchestra Ozawa (inflessioni giapponesi):

No! Non lasciatevi ingannare! Qui non siamo più nel Ratto del Serraglio! Qui, attenzione, il signor Mozart si concede il lusso di

essere un preromantico. E mancano ancora vent'anni alla fine del Settecento, capite? L'Andante è maestoso, in apparenza, ma noi dobbiamo fare sentire che è una maestosità incrinata. Vi prego, signori! Voi, i violini, vi cercate, intensamente, in un'aria di festa da ballo; ma dovete dare l'impressione che non sempre riuscite a trovarvi. Dovete avere delle cadute nella malinconia, dei sospiri, delle dissonanze. Capite? Mozart, qui, ci fa sentire delle dissonanze! Riproviamo, per piacere. E ci guardava, prima di risollevare la bacchetta; guardava me, ed io mi sentivo la peggiore...

Riprende appena accennato, a piena orchestra, l'Andante della Haffnersinfonia.

Perciò, mentre Stephen s'addormentava nell'altra stanza, cercavo un'ultima volta di decifrare i segreti dell'Andante, come voleva il maestro Ozawa. Ma la notte di Salisburgo, mentre ero china sulla partitura, risuonava di un'altra musica...

Dissolvenza incrociata fra l'Andante orchestrato e, appena udibile, l'aria Non mi dir, bell'idol mio, cantata da una voce quasi infantile con accompagnamento di cembalo.

Veniva da non so dove, forse dalla hall dell'albergo, l'aria Non mi dir, bell'idol mio... E a me pareva che a cantare fosse Nannerl, la piccola sgraziata sorella di Mozart, accompagnata al cembalo dal fratello, come nella stampa del Carmontelles, sorvegliati entrambi dal padre Leopold, soave ma occhuto mercante del talento dei figli... A me pareva, sì, che quella musica venisse non da una esecuzione dal vivo, ma da quella stampa a colori. Era assurdo: come avrebbero potuto, quei due bambolotti geniali vestiti in azzurro, con trine e parrucchine, una cantare e l'altro suonare un'aria che Wolfgang avrebbe composto soltanto vent'anni dopo? Assurdo, sì; ma quella fantasticherie ingannevole, l'aria che udivo come nata dalla vecchia stampa dei Mozart bambini, veniva a ricordarmi un'ingiustizia: io curvo nel vano tentativo di decifrare il segreto delle incrinature, delle dissonanze dell'Andante e quei due piccoli mostri in livrea e parrucchine liberi di spaziare nel Paradiso della Musica, lei di cantare come un angelo, lui di imbrattare di note geniali un foglio di musica, come una mosca dalle mille zampe. Per poi ricevere gli applausi della corte, i rubini di Maria Teresa, i baci di Maria Antonietta: anticipi sull'immortalità... Credo che fossi nella condizione migliore per capire il povero Salieri, mio Rabbi!

L'aria di cui alla didascalia sonora precedente viene cancellata in 3 P dal rumore della pioggia.

La pioggia, ch'era scesa leggera nel pomeriggio, adesso cadeva fitta su Salisburgo. Finita quell'aria misteriosa, l'acqua imponeva il suo tema a bordone, sordo, sui tetti dell'albergo, ed era un ritmo monotono, era una tonalità incompatibile con il Re maggiore dell'Andante. Non soltanto la decifrazione di questo tempo della sinfonia non andava avanti, ma l'intera composizione con i suoi nodi tematici, i suoi attacchi e le sue coloriture, come li aveva fissati il maestro Ozawa, annegavano miseramente nella poltiglia musicale della pioggia. E la Salisburgo dei virtuosi maestri di cappella, dei borgomastri munifici, si sfaceva in un paesaggio di rovine, diventava uno sterminato cimitero della musica nel quale vedevo muoversi due minuscoli fantasmi azzurri,



Wolfgang e Nannerl.

Non riuscivo a concentrarmi sulla *Haffnersinfonie*. Stava vincendomi il sonno. Per scuotermi sono andata nella cameretta di Stephen; si era scoperto come fanno i bambini nel primo sonno e l'ho rimesso sotto le coperte. Aveva la fronte calda, respirava con la gravità di un adulto. O di un vecchio, di un bambino vecchio, come l'omino in livrea azzurra, al cembalo, della stampa appesa sopra il suo letto.

Il rumore della pioggia si trasforma nel motivo, stremato, del carillon che eseguiva la Canzonetta italiana.

Dormi, Stephen, dormi tranquillo. Non sognare il piccolo viaggiatore in livrea che attraversa le frontiere d'Europa su una carrozza a cavalli, non invidiare il bambino che invece di giocare imbratta la carta da musica come una mosca dalle mille zampe, e suona davanti a regine, principesse, granduchi. Dormi, non sognare la musica... La musica ha le ali nere di un pipistrello che vola su Salisburgo, la musica è quest'aria fredda che entra dalla finestra; chiudiamo la finestra, bambino mio: sai che la musica,

con le sue ali nere, ci ha già portato via tuo padre? Non permetterò che la musica mi porti via anche te, Stephen; non ti lascerò partire per il mondo su una carrozza a cavalli insieme al tuo amico in livrea e parrucchino...

Non so quanto sia rimasta a guardare Stephen che dormiva, a spiare i primi tratti del padre che apparivano sul suo volto infantile, a confrontare quell'aria di piccolo vecchio che prendeva nel sonno agitato da non so quale sogno, forse dall'idea di un viaggio sulla carrozza di Mozart... Mentre avevo un bisogno disperato, adesso, di immaginarlo giovane di tutta la giovinezza del mondo: un bambino, semplicemente, che correva in un prato verde, nel sole, dietro a un pallone, ad un aquilone, a una nuvola... Ho chiuso la porta, sono tornata nella mia stanza, ho messo al ponte del violino il morsetto della sordina e ho provato l'attacco dell'*Andante*...

Un violino in sordina accenna al tema, si inceppa.

Niente da fare, la pioggia sulla lamiera del tetto, l'agitazione che mi svia la mano sulla

tastiera e m'irrigidisce le dita. Lo vorrei sciolto, il tema, trascinate; invece procede greve, incerto. La frase in Re maggiore si torce in una risata sgangherata, le incrinature di cui ci parlava il maestro Ozawa si aprono in una voragine sonora. Il mio violino, orrore, sta eseguendo non l'*Andante* della *Haffnersinfonie* ma lo spartito di un incubo: il mio incubo, il melodramma, l'opera buffa della mia vita, io e l'uomo che avrei sposato a guardare insieme la luna sopra le colline di Fiesole, il dolore della prima lite e io che fuggo nella notte e lui che chiama... E le tue ultime lettere, papà, alla figlia che ti dava notizie di una felicità inesistente dalle città d'Europa dove, mediocre esecutrice, teneva concerti; e la taciuta voglia di tornare, di cancellare una giovinezza consumata sopra il metodo per violino del signor Leopold Mozart; e adesso quella solitudine nella notte di pioggia, Stephen sprofondato nel sonno, Stephen che fuggiva lontano da me, sulla carrozza nera della musica, giù verso il baratro, forse, di una morte a trentacinque anni...

Annaspavo, con l'ossessione del concerto imminente. Restava davvero poco, dell'*Andante* della *Haffnersinfonie*... Quand'ecco sento la voce di Stephen.

Sulla faticosa prova del violino in sordina, in crescendo la voce di Stephen:

Mamma... Perché suoni così?

«Così come?», domando. E lui, che era sull'uscio, in pigiama:

VOCE DI STEPHEN - Male, mamma...

«Suono male, Stephen?».

VOCE DI STEPHEN - Tu sai suonare bene, mamma. Ma adesso no, suoni male.

«Come dovrei suonare, allora?».

VOCE DI STEPHEN - Come suonavi quando io ero dentro di te. Nella tua pancia. «Nella mia pancia? E tu ti ricordi?».

VOCE DI STEPHEN - Sì, mamma, mi ricordo.

Stephen dice così. E allora anch'io mi ricordo di come suonavo Mozart quando ero incinta di lui. Non so se suonassi «bene», come lui dice. So che potevo ancora aggrapparmi alla musica, nonostante tutto, perché lui era là, nel mio grembo, e potevo sopportare tutto, anche lo sfacelo del mio matrimonio.

«Dunque devo suonare come quando tu eri nella mia pancia, Stephen?».

VOCE DI STEPHEN - Sì, mamma, ti prego...

La sicurezza dei bambini... Da dove viene, mio Rabbi? Dall'ignoranza dei mali della vita? Conosce l'episodio di Mozart bambino che, dopo avere suonato davanti a Maria Antonietta, forse confuso dagli applausi, era caduto sul pavimento come una trottolina, ed era stata la futura regina di Francia a risollevarlo? E allora Mozart la guarda, serio, e le dice: «Lei è proprio buona, principessa, e io la sposerò». Bene, con la stessa sfrontata, divina sicurezza Stephen mi si pianta davanti nel suo pigiama, a piedi nudi e, siccome mi vede smarrita, mi fa:

VOCE DI STEPHEN - Non avere paura, mamma. Ti insegno io, come devi suonare. «Ma tu lo sai, Stephen?».

VOCE DI STEPHEN - Certo. Ero nella tua pancia e sentivo, non te l'ho detto?

Ho voglia di piangere. Ma invece di piangere, dal violino, dal quale ho tolto la sordina, adesso sgorga l'*Andante*, e le dita si sono sciolte, e la cavata è giusta, e... e non si sente più la pioggia. Stephen è davanti a me con la manina levata, l'indice puntato, e ac-

cenna al tempo. Ogni tanto il capo segue i movimenti della musica, gli occhi gli sorridono.

Il tema dell'Andante della Haffnersinfonia è ripreso in 3 e 2 P, stavolta in esecuzione normale, anzi ispirata.

Mentre suonavo, rinfrancata, liberata, Stephen si è riaddormentato sul pavimento. «Mamma, non aver paura, ti insegno io...». Quando ho raccontato questo episodio al nostro Séder, quanta emozione si è manifestata nei fratelli e nelle sorelle, e con quali belle parole lei ha ringraziato Jehova per il dono della musica... Ma è stata proprio quell'emozione, sono state proprio quelle sue belle parole che, mio Rabbi, mi hanno impedito di continuare, di dire tutto. È stato più forte di me. Vi ho lasciati nell'illusione che la musica — Mozart, il fanciullo divino, e mio figlio, Stephen, che «sapeva» come si dovesse suonare Mozart — fosse venuta a salvarmi in un momento «particolarmente difficile», come vi dissi, della mia vita.

E invece no, mio Rabbi. Invece io ho avuto paura di perdermi per sempre, attraverso la musica. E di perdere mio figlio, di fare la sua infelicità. Perché? Perché capii, soltanto allora capii una volta per tutte, definitivamente, che la musica fa parte del destino, è un dono misterioso e terribile che Jehova offre ad alcuni — a pochi; non a me, non a me! — al momento stesso della nascita: a Wolfgang Amadeus Mozart, al virtuoso Walter Atkinson mio ex marito, forse a Stephen. Di questo io ebbi paura, mio Rabbi: che mio figlio fosse anche lui segnato per la vita dalla musica, e la musica la sofferisse tutta, per tutta la vita, nella mente, nel cuore e nei nervi, fino ad esserne consumato nel corpo e nello spirito.

Ah, sì, certamente! Io provai meraviglia, e commozione, quella notte in cui Stephen, rivelandomi il suo destino, pretese di insegnarmi come dovessi suonare Mozart, perché Qualcuno glielo aveva insegnato quando era nel mio grembo. Ma sentii, anche, che se non lo avessi fermato in tempo, se non gli avessi impedito di fuggire insieme al piccolo genio della musica sulla sua carrozza nera, se non avessi strappato in lui quel

germe misterioso che suo padre — non io, non io, musicista mediocre — gli aveva trasmesso; se mi fossi lasciata andare all'orgoglio — o all'illusione, non so — di essere la madre, forse, di un nuovo Mozart, allora l'avrei perso. Lui rapito dalle sue chimere, forse destinato a consumarsi tutto, appunto, come il bambino prodigio della carrozza nera, o a sentirsi inquieto e irrealizzato come suo padre; ed io — la violinista senza talento, venuta da un paese sordo alla musica — incapace di stargli dietro, in quella fuga verso l'ingannevole — sì, ingannevole qui, su questa terra — paradiso dei suoni e dei canti.

Ho voluto dire no al destino che si preparava per mio figlio. Ho smesso di suonare, ho lasciato il mio posto di secondo violino nell'orchestra del maestro Ozawa e sono tornata in America con Stephen. Viviamo nella casa di mia madre. Mio padre nel frattempo è morto, la sorte ha voluto risparmiargli il dolore di assistere alla fine della mia carriera alla quale, povero papà, teneva tanto.

Mi hanno chiesto di dare qualche lezione di violino ai ragazzi della città. Ho detto no. Anzi, mi sono sbarazzata del mio prezioso violino, fabbricato a Cremona: l'ho donato al Conservatorio locale, per il suo piccolo museo. E così, anche così, ho tenuto lontano Stephen dalla tentazione della musica. Voglio che nulla, assolutamente nulla gli ricordi l'Andante della Haffnersinfonia che l'aveva strappato al sonno, il carillon magico che accompagnava lo scimmietto meccanico nella hall dell'albergo, il bambino in livrea e parrucca che cercava di portarselo via per il mondo sulla carrozza nera. E gli parlo il meno possibile di suo padre, sa?

Lei vorrà chiedermi, suppongo, se non ho dubbi, o rimorsi. Se non mi rimorde la coscienza per avere stroncato in mio figlio la vocazione per la musica. Se non ho agito per egoismo: musicista mediocre che ha temuto che la musica le portasse via, dopo il marito, anche il figlio. Se non ho voluto vendicarmi in qualche modo di lui, di mio marito, impedendo a mio figlio di assomigliargli.

Lei vorrà chiedermi, forse, se non penso di

avere preso una decisione che grida vendetta davanti all'Altissimo...

Non so. Mi impedisce di pensare a questo. Mi basta vedere Stephen correre scatenato, felice, nel prato davanti alla casa, con i suoi piccoli amici, per non pormi il problema. Non voglio. Mi dico che presto Stephen farà equitazione, imparerà a giocare a baseball con i compagni di scuola, i suoi polsi si induriranno, crescerà dritto, forte... Dimenticherà, in questo paese sordo alla musica, l'altro compagno di giochi di Salisburgo...

Mi dico, se m'assale un dubbio, che una madre ha il diritto di proteggere la propria creatura dalla sofferenza. E la musica, mio Rabbi, nella mia casa è stata sofferenza. Più sofferenza che gioia. Forse anche Anna Maria Mozart, la madre di Wolfgang... Perché le biografie hanno parlato così poco di lei?

Non so bene, neppure, perché le ho scritto questa lunga, lunghissima lettera. Forse l'imminenza del Pesach... Forse perché dentro di me sento il bisogno di udire ancora una sua parola, mio buon Rabbi. Perché, forse, le mie dita non hanno ancora dimenticato del tutto il violino, ci vorrà del tempo...

Molto tempo? Qualche volta, per sentirmi in pace, mi dico che, essendo stata un'artista mediocre, io non ho spezzato, con la mia decisione, alcun disegno del Cielo. Mi dico che tante amarezze, nell'altra mia vita là in Europa, mi hanno dato forse il diritto di avere un figlio come tutti gli altri, non segnato da un destino particolare.

Faccio conto, per ciò ch'è accaduto, che manchi un violino nelle vetrate disegnate dal nostro Chagall per il tempio di Gerusalemme. Mi dico che non a tutti è dato di cantare e di suonare in gloria di Dio, come faceva Davide...

È questo, che vorrei sentirmi dire da lei, per sentirmi davvero in pace? Forse, mio buon Rabbi...

È riemerso in sottofondo il motivo musicale dell'inizio, dall'Haggadah, per la celebrazione della Pasqua.

FINALE IN DISSOLVENZA



FRANCO MÜRER, che ha eseguito le illustrazioni per L'automa di Salisburgo, è figlio dello scultore Augusto Murer. Allievo di Alberto Viani all'Accademia di Belle Arti di Venezia, ha rivelato una precoce e compiuta personalità artistica, tanto da tenere nel '73, ventunenne, la sua prima personale a Belluno.

Franco Murer si è poi rapidamente affermato in Italia e all'estero attraverso rassegne e personali. Ha esposto in Francia, Germania, Unione Sovietica; ha illustrato il Faust di Goethe e testi di Apollinaire, Rimbaud e Francesco d'Assisi. Per Hystrio aveva già illustrato Chi ha ucciso Lady Ofelia di Cesare Molinari e Capriccio in La Minore di Leopoldo Trieste. Vive e lavora a Falcade (Belluno), dove si occupa anche del museo dedicato al padre. □



Comune di Venezia
Assessorato alla cultura

Direzione Artistica: GIORGIO GABER

Stagione di prosa 1992

TEATRO CARLO GOLDONI

Dal 7 al 12 gennaio - Teatro Carcano Compagnia Gabriele Lavia
L'UOMO LA BESTIA E LA VIRTU' di Pirandello - regia di Gabriele Lavia
Dal 14 al 19 gennaio - Doppio gioco s.r.l.
LA LOCANDIERA di Goldoni - regia di Luigi Squarzina
Dal 28 gennaio al 2 febbraio - Compagnia Giulio Bosetti
L'AVARO di Molière - regia di Gianfranco De Bosio
Dall'11 al 16 febbraio - Plexus T.
CARO BUGIARDO di Kilty - regia di Filippo Crivelli
Dal 10 al 15 marzo - Arte della Commedia s.r.l.
IL MERCANTE DI VENEZIA di Shakespeare - regia di Luigi Squarzina
Dal 31 marzo al 5 aprile - Arte della Commedia s.r.l.
QUESTI FANTASMI di De Filippo - regia di Armando Pugliese
Dal 21 al 26 aprile - Venetoteatro
I RUSTEGHI di Goldoni - regia di Massimo Castri
TEL. (041) 5205422/5205486

TEATRO TONIOLO

Dal 14 al 19 gennaio - Salvatore Tarsia
LA DODICESIMA NOTTE di Shakespeare - regia di Jerome Savary
Dal 21 al 26 gennaio - Teatro Carcano Compagnia Gabriele Lavia
L'UOMO LA BESTIA E LA VIRTU' di Pirandello - regia di Gabriele Lavia
Dall'11 al 16 febbraio - Backstage s.r.l.
SOTTOBANCO di Starnone - regia di Daniele Lucchetti
Dal 10 al 15 marzo - Compagnia della Rancia
A CHORUS LINE di Bennet - regia di Lee Baayork e Saverio Marconi
Dal 24 al 29 marzo - Teatro De Gli Incamminati
CYRANO di Rostand - regia di Marco Sciacaluga
Dal 7 al 12 aprile - Audac
LA MOGLIE SAGGIA di Goldoni - regia di Giuseppe Patroni Griffi
Dal 21 al 26 aprile - Go Igest s.r.l.
IL TEATRO CANZONE di GIORGIO GABER di Gaber e Luporini
regia di Giorgio Gaber
TEL. (041) 975558/5205486



TEATRO COMUNALE
DI TREVISO

Stagione di prosa 1992

Stabile Friuli Venezia Giulia - Glauco Mauri
RICCARDO II di Shakespeare - regia di G. Mauri
Gruppo della Rocca
TURANDOT di Brecht - regia di Roberto Guicciardini
Glauco Mauri
TUTTO PER BENE di Pirandello - regia di Guido De Monticelli
Gabriele Lavia
IL NIPOTE DI RAMEAU di Diderot - regia di Gabriele Lavia
Venetoteatro (1ª nazionale)
I RUSTEGHI di Goldoni - regia di Massimo Castri
Compagnia della Rancia
LA CAGE AUX FOLLES di Herman e Fierstein
regia di Saverio Marconi
Plexus T
IL MALATO IMMAGINARIO di Molière - regia di T. e G. Ferro
Teatro di Sardegna
IL GIUOCO DELLE PARTI di Pirandello - regia di B. Navello
Luca De Filippo
QUESTI FANTASMI di De Filippo - regia di Armando Pugliese
Mario Scaccia
LA SCUOLA DELLE MOGLI di Molière - regia di Mario Scaccia
Giulio Bosetti
L'AVARO di Molière - regia di Gianfranco De Bosio
Giulio Bosetti (1ª nazionale)
SPETTRI di Ibsen - regia di Giulio Bosetti

Ert Emilia Romagna Teatro
PRODUZIONI STAGIONE 1991-1992

Calderon de la Barca
LA VITA E' SOGNO
con Tino Schirinzi, Piero Di Iorio, Maurizio Donadoni
regia Massimo Castri
Scene e costumi Maurizio Balò
Musiche originali Bruno de Franceschi

PINOCCHIO
da Carlo Collodi
Adattamento teatrale e collaborazione alla regia Bruno Stori
Regia Letizia Quintavalla
Musiche Alessandro Nidi
Coproduzione con il Teatro delle Briciole

Arthur Schnitzler
AMORETTO
Con Maria Michela Ariis, Sara Bertelà, Mauro Malinverno,
Silvano Melia, Luciano Roman
Bruna Rossi, Alarico Salaroli
Regia Massimo Castri
Scene e costumi Maurizio Balò
Ripresa



direttore artistico Giuseppe Di Leva
sede di produzione TEATRO STORCHI - MODENA



TEATRO
PARIOLI

Programma abbonamenti 1992

Gennaio - Compagnia Teatro Moderno
FIGURINE di Alessandro Benvenuti
Gennaio - Fascino e.t.
MONOLOCALE di Luciano Odorisio
Febbraio/Marzo - Plexus T.
I MASSIBILI di Marce Aimé - regia di Arturo Brachetti
Marzo/Aprile - Giovit
ANNA di e con Gioele Dix
Aprile/Maggio - Il Graffio
FUORI MISURA di e con Grazia Scuccimarra
Maggio/Giugno - Pistoia Scotti Management
PARABOLEIPERBOLI di e con Giobbe Covatta
Dicembre - Agena s.n.c.
NONSOLOBBITUFI di e con la Premiata Ditta
Gennaio - Compagnia Teatro Moderno
BENVENUTI IN CASA GORI di Alessandro Benvenuti e Ugo Chiti
Marzo - A.Gi.Di
PAESAGGI DOPO LA BATTAGLIA di e con David Riondino
SEI CONCERTI DE "IL GRUPPO DELL'ARCILUOTO"
canzoni dagli anni '40 ai nostri giorni
NOVE EVENTI PARIOLI
Teatro, musica, poesia, cinema, grandi scrittori, cabaret,
scandalo, comici romani, genio femminile e napoletano
con ospiti di eccezione italiani e internazionali



Stagione Teatrale
1991 - 1992

La Diana - Organizzazione Italia Spettacoli s.n.c.

PRESENTA

Lina Sastri in

MEDEA DI PORTAMEDINA

di Armando Pugliese da Mastriani

Musiche e canzoni originali di Antonio Sinagra

regia di Armando Pugliese

scene di Bruno Buonincontri, costumi di Silvia Polidori

Carlo Giuffrè in

LE VOCI DI DENTRO

di Eduardo De Filippo

con Linda Moretti, Tullio Del Matto e con Mario Scarpetta

regia di Carlo Giuffrè - scene e costumi di Aldo Buti

Luigi De Filippo in

L'AMICO DI PAPA'

di Eduardo Scarpetta

e con la partecipazione di Rino Marcelli

regia di Luigi De Filippo - scene e costumi di Aldo Buti

Gino Riveccio in

SPASSO CARRABILE

un nuovo spettacolo scritto da Riveccio - Verde

COMUNE DI PARMA
PROVINCIA DI PARMA

REGIONE EMILIA ROMAGNA
MINISTERO DEL TURISMO E SPETTACOLO



TEATRO AL PARCO TEATRO DELLE BRICIOLE

PARCO DUCALE, 1 - PARMA - TEL. (0521) 988293-992794

Stagione 1992

TEATRO MUSICA DANZA CINEMA

LE PRODUZIONI

PINOCCHIO

coproduzione: Emilia Romagna Teatro

debutto: Parma - Teatro al Parco - 27 febbraio 1992

UN POSTO PER I RAGAZZI

LO STRALISCIO

coproduzione: Théâtre d'Evreux

debutto: Evreux (Francia) - 14 marzo 1992

UNIVERSITARIA

LA NOTTE DEI MULINI

coproduzione: Ente Teatrale Stagione di Graz

debutto: Graz (Austria) - 12 maggio 1992

WEEK-END AL PARCO

PROGETTO PINOCCHIO

LA MATERIA E IL SUO DOPPIO

TEATRO NUOVA EDIZIONE in collaborazione con
ASSESSORATO ALLA CULTURA DEL COMUNE DI BOLOGNA

TEATRO DELLE MOLINE

da martedì 21 gennaio a domenica 16 febbraio '92

SANTITA'

da "La prima estasi" di Elisabetta Rasy
scritto e diretto da LUIGI GOZZI

con

MARINELLA MANICARDI

FRANCESCA BALLICO

LUISA COTTIFOGLI

danzatrici

BELINDA DIAMANTI

PATRIZIA CUCCAGNA

MONICA GIANNINI

Produzione TNE/MOLINE

SONO APERTE LE ISCRIZIONI AI LABORATORI
condotti da LUIGI GOZZI

LA DRAMMATURGIA E IL GESTO DELL'ATTORE
febbraio '92

L'ATTORE E L'OGGETTO SCENICO
maggio '92

Informazioni e iscrizioni TEL. (051) 235288

TEATRO VERDI



CENTRO DI
PRODUZIONE TEATRALE
TEL. (010) 292427

(Genova - Sestri Ponente)

Febbraio - Maggio 1992

11/12 febbraio - (spettacolo di percussioni e danze giapponesi)
AMAINO-KAI - **WADAIO**

13/16 febbraio - YVES LEBRETON - **FLASH**

20/23 febbraio - LA COMETA - **VOLEVAMO ESSERE GLI U2**

27/29 febbraio - BANDA OSIRIS - **IL RITORNO DI BUTTERFLY**

3/8 marzo - ARCHIVOLTO - **ANGELI E SOLI**

12/14 marzo - TEATRI UNITI - **RASOI**

19/22 marzo - ARCHIVOLTO - **BAR BITURICO**

26/28 marzo - PAOLO HENDEL - **CADUTA LIBERA**

31 marzo/2 aprile - LIVING THEATRE - **VOCI**

22/30 aprile - ARCHIVOLTO - **TANGO DEL CALCIO DI RIGORE**

7/9 maggio - PAOLO ROSSI - **OPERACCIA ROMANTICA**

Le date possono subire variazioni

IL TEATRO DELL'ARCHIVOLTO 1991/1992

PRODUZIONI: L'INCERTO PALCOSCENICO
ANGELI E SOLI - BAR BITURICO - TANGO DEL CALCIO DI RIGORE
MACCHIE D'INCHIOSTRO - ANDERSEN - MOLTI SOGNI
STORIE IN UN GUSCIO DI NOCE

COMUNE DI GENOVA Assessorato allo Spettacolo e alle Colomiane



CENTRO TEATRALE BRESCIANO



STAGIONE 1991/1992

Direttore artistico Sandro Sequi

Progetto Racine Roma

BRITANNICO - BERENICE

di Jean Racine - regia di Sandro Sequi

con Piera Degli Esposti, Anita Laurenzi, Aldo Reggiani

VITTIME DEL DOVERE

di Eugène Ionesco - regia di Sandro Sequi

con Gianni Agus, Anita Laurenzi, Aldo Reggiani

Anteprima Brescia, 22 gennaio - Prima per la stampa, Milano, Piccolo Teatro, 21 febbraio

Centro Teatrale Bresciano - I Magazzini

FINALE DI PARTITA

di Samuel Beckett - regia di Federico Tiezzi

al Teatro S. Chiara, dal 15 aprile al 10 maggio



Settore Infanzia e Gioventù

FRAMMENTI DI UN DISCORSO AMOROSO

Teatro Cinema Musica a proposito di Rohmer

IL TRIO IN MI BEMOLLE

di Eric Rohmer - regia di Paolo Meduri

Brescia, Teatro S. Chiara, 8-15 marzo 1992

IL PICCOLO PRINCIPE

dall'omonimo romanzo di Antoine de Saint-Exupéry

regia di Fausto Ghirardini - in tournée



OSPITALITA':

VenetoTeatro

EDIPO di Renzo Rosso, regia di Pino Micol

Emilia Romagna Teatro

LA VITA È SOGNO di Pedro Calderon de la Barca - regia di Massimo Castri

Doppiogioco

LA LOCANDIERA di Carlo Goldoni, regia di Luigi Squarzina

Compagnia della Rancia - Produzione Marche

A CHORUS LINE di James Kirkwood e Nicholas Dante, regia di Baayork Lee e Saverio Marconi

Diana Organizzazione Italiana Spettacoli

MEDEA DI PORTAMEDINA di Armando Pugliese, regia di Armando Pugliese

Comunità Teatrale Italiana

LE BUGIE CON LE GAMBE LUNGHE di Eduardo De Filippo, regia di Giancarlo Sepe

Teatro Stabile di Bolzano

I DIALOGHI di Angelo Beolco detto il Ruzante, regia di Marco Bernardi

Teatro Eliseo

I PARENTI TERRIBILI di Jean Cocteau, regia di Giancarlo Cobelli

Teatro d'Arte

MADRE CORAGGIO di Bertold Brecht, regia di Antonio Calenda

Teatro di Sardegna

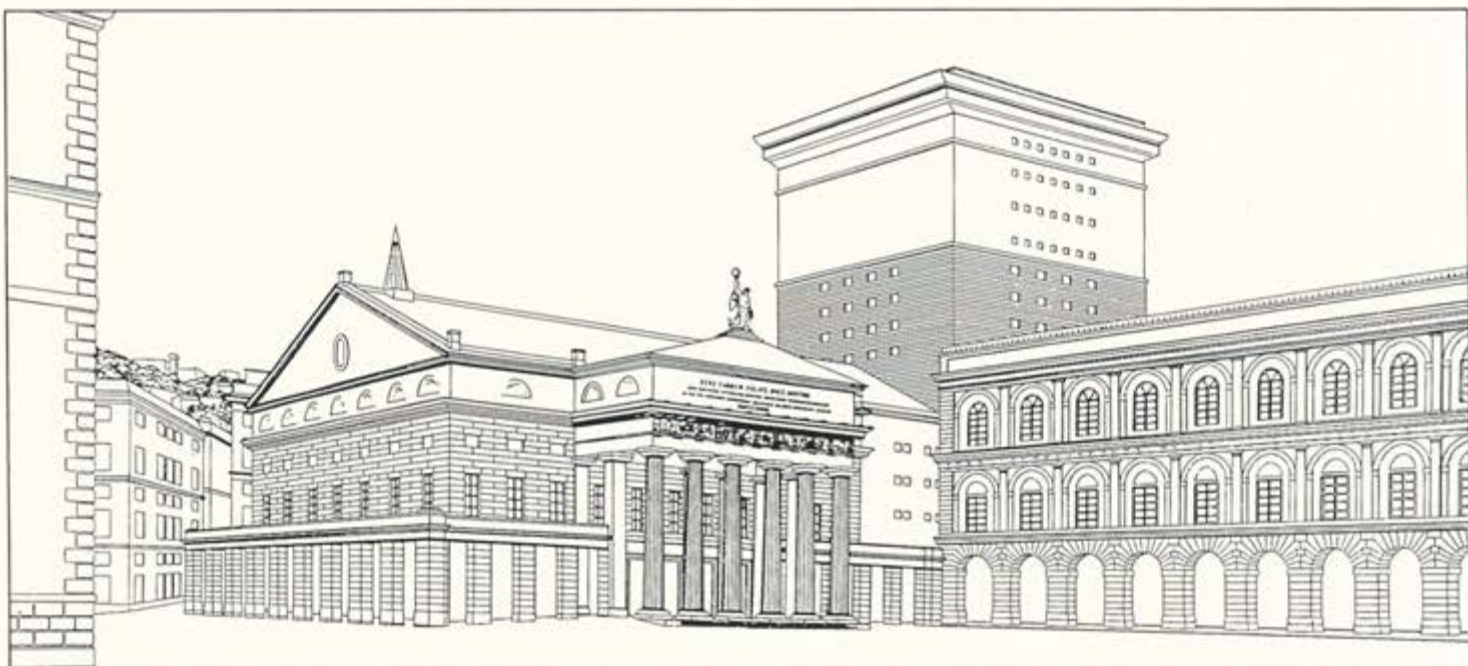
IL GIUOCO DELLE PARTI di Luigi Pirandello, regia di Beppe Navello

Piccolo Teatro di Milano/Teatro d'Europa

COME TU MI VUOI di Luigi Pirandello, regia di Giorgio Strehler

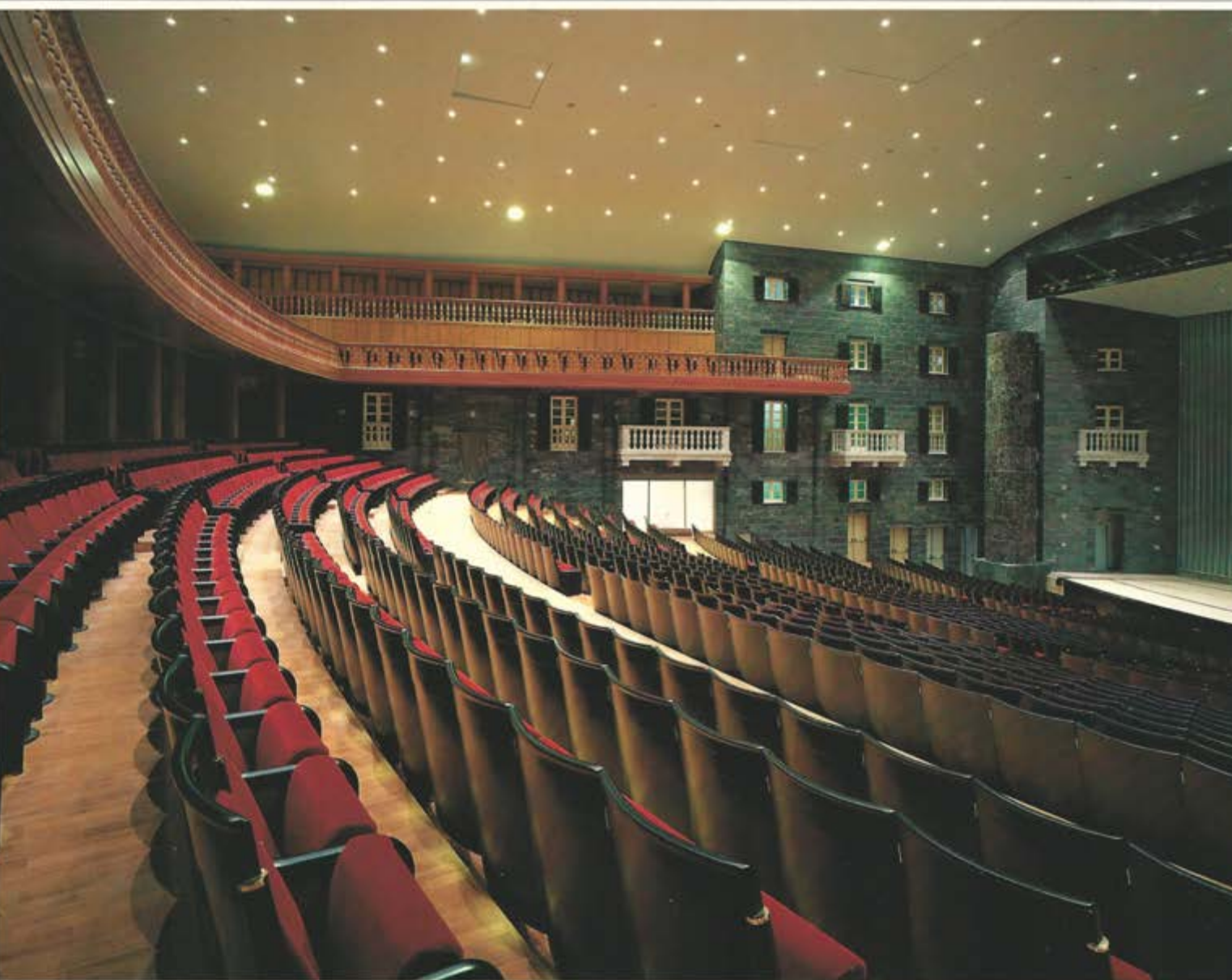
INFORMAZIONI:

TEATRO GRANDE - Bottegghino tel. 59448 - Segreteria tel. 3771643 / CENTRO TEATRALE BRESCIANO tel. 3771111



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.

Martini Dry.
Gusto secco da scoprire.



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