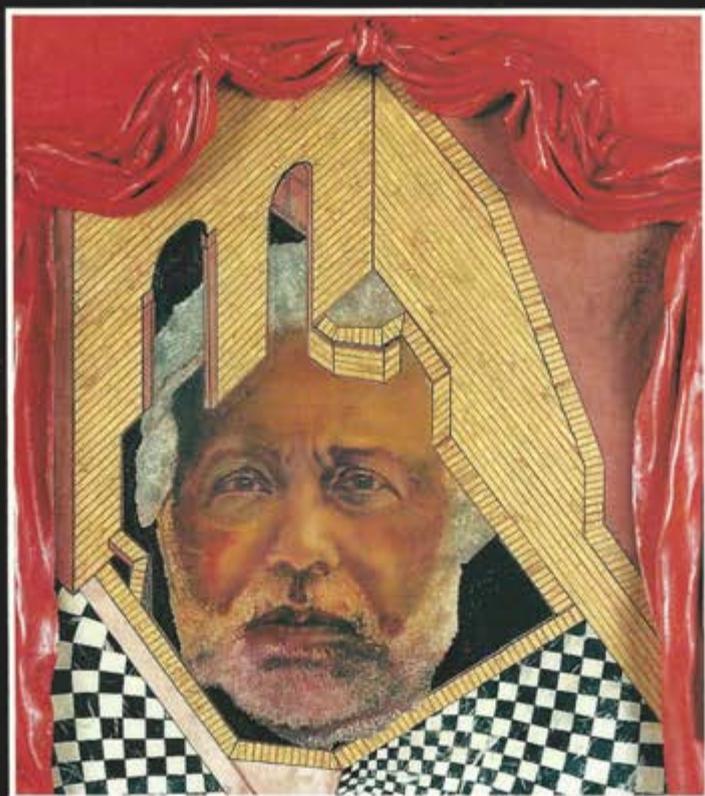


# HY HYSTRIO

rivista trimestrale di teatro e spettacolo diretta da Ugo Ronfani



## PICCOLO STORY

**STREHLER E IL SUO STABILE NELLA TEMPESTA**

**LETTERA APERTA AL MINISTRO BONIVER  
INCHIESTA SULLA CRISI DELLA CRITICA**

**GOLDONI '93: CONSACRAZIONE IN SORBONA**

**IL GIUDIZIO UNIVERSALE DI B.H. LÉVY - MEZZOGIORNO,  
DALLA PIOVRA A SCHNITZLER - VITTORINI IN SCENA A  
PARIGI - INCONTRO CON FRANCA NUTI E ERICA BLANC  
- PER SAPERNE DI PIÙ SULL'ENIGMA STRINDBERG -  
GASSMAN: LA LETTERATURA DOPO IL MOBY DICK**

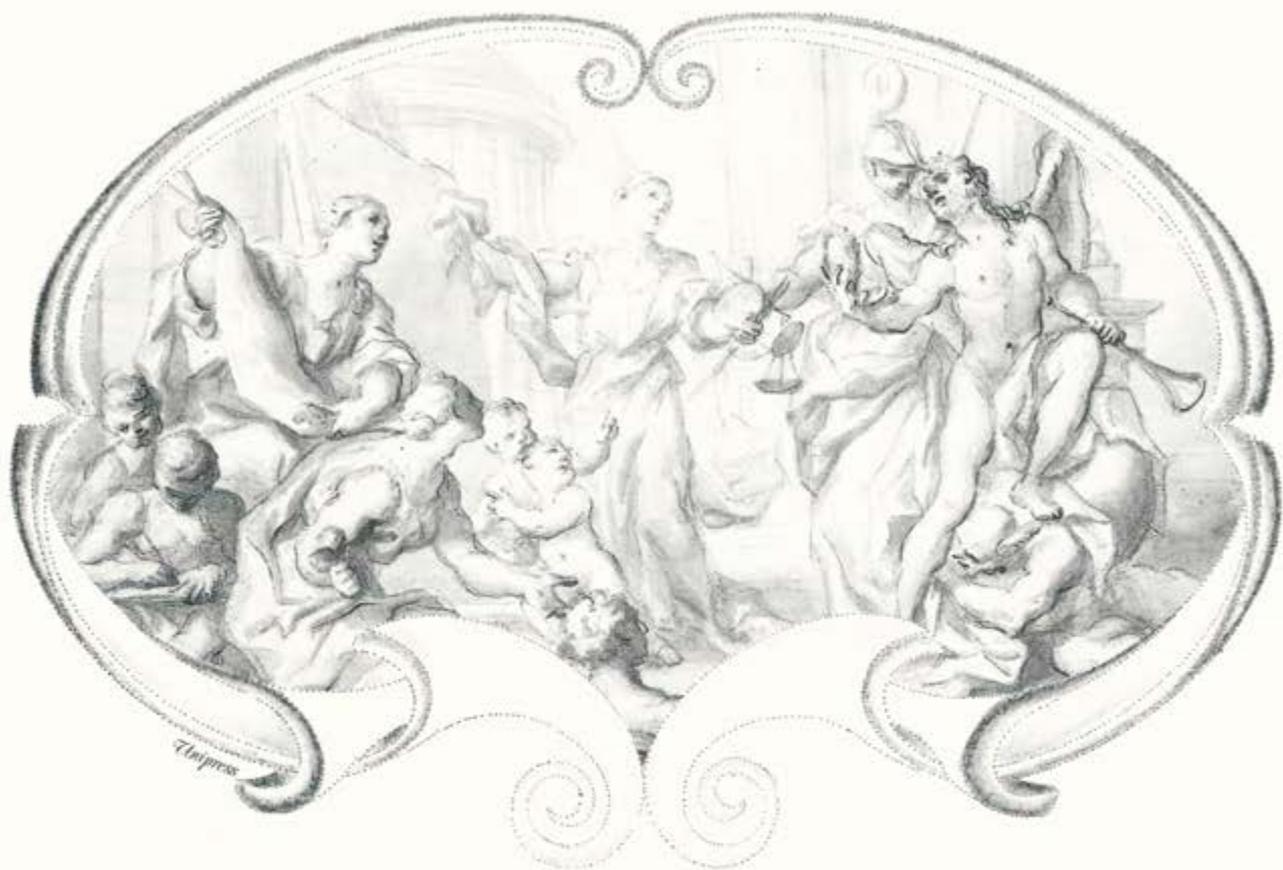
**TESTI: MORTE DI UN RE, DI ENZO GIACOBBE - MIRA, DI GUIDO  
ALMANZI - LE SMANIE PER LA RIVOLUZIONE, DI SIRO FERRONE**

Ronconi e i tagli allo Stabile di Torino - Una nuova sede per la scuola Paolo Grassi - Loleh Bellon, attrice e drammaturga - La stagione londinese - L'influsso dell'elettronica sulle nuove estetiche

Alberti - Argenti - Baliani - Battistini - Boggio - Caleffi - Calendoli - Cannella - Carraroli - Caveggia - Ceravolo - Chiarelli - Cremonini - De Cadaval - Facchinelli - Faggi - Ferrone - Finzi - Garnero - Gasparetti - Grossi - Gunnella - Infante - Leone - Liotta - Lucchesini - Marrè - Melilli - Minotti - Ottolenghi - Pampinella - Paniccia - Polessio - Quattrini - Rigotti - Ronfani - Rose - Serafini - Vaccarino

**RICORDI**

# Segui la Tua Musa



*c'è un telefono esperto  
che risponde per te*

 **SIP**

*Comunicare per telefono può esprimere in ogni momento il tuo 'senso dell'arte'. Anche se non ci sei o non vuoi rispondere subito, Sirio Memo, il telefono della SIP con segreteria incorporata, è in grado di inviare un breve annuncio con la tua voce e di registrare i messaggi dei tuoi interlocutori telefonici.*

*La rapidità con cui puoi cambiare l'annuncio per adattarlo alle circostanze, la possibilità di selezionare a mani libere con l'ascolto dei segnali tramite altoparlante e il design coordinato con gli altri apparecchi della Linea SIP, rendono l'uso di Sirio Memo particolarmente piacevole sia in ambiente domestico che lavorativo.*

*Con Sirio Memo, grazie all'elevato contenuto tecnologico delle prestazioni e alla grande affidabilità qualitativa, puoi con facilità trasferire nel quotidiano l'estro comunicativo proprio dell'arte.*



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. S.p.A. 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, oltretutto 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

rivista trimestrale di teatro e spettacolo diretta da Ugo Ronfani



TUTTOFOE

IN OTTANTA PAGINE TUTTO  
RICORDIAMO DELLE RASSEGNE

NUOVI SPAZI E NUOVE  
PER I FESTIVAL DELL'EUROPA  
IL CONVEGNO INTERNAZIONALE ALLE VILLE

UNO SGUARDO AI CARTELLONI DEL  
RISATE IN SCENACONTO LA DEPRESSIONE

TESTI: *CONDOR 222 A*, di GLAUCO DI S. S.  
COMEDIA VINCITRICE DEL PREMIO VALLE  
*SPETTACOLO TUTTO DA RIDERE*, di NILO NEGRO

CHIUDE IL BERLINER ENSEMBLE: DECESSO O RINNOVAMENTO?  
GOLDONI '93: SI PRECISA IL PROGRAMMA DEL BICENTENARIO - ULISSE-GASSMAN E LA BALENA BIANCA - ROMA CAPITALE DEL TEATRO?  
IL CASO KOLTES IN ITALIA - ANGELA PAGANO PREMIO SCIACCA

Ardini - Battistini - Bertani - Bolognini - Caleffi - Calendoli - Cannella - Caniani - Cast -  
Cavegna - Cremonesi - De Fusco - D'Inci - Faggi - Fiore - Garzaro - Gruppali - Grout -  
Gunnella - Infante - Lamberti - Lucchesini - Marre - Mellini - Minotti - Ottolenghi -  
Pampinella - Panofca - Pensa - Pulvirenti - Raczak - Rigotti - Ronfani - Rose - Wurtz

RICORDI

Tagli  
alla cultura  
Teatro  
più povero  
Effimero  
televisivo  
Tre buone  
ragioni  
per  
abbonarsi

## 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* 1993).

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**.

## ALCUNI 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 Ravegnana, 1 - Tel. 051/266891

### 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

### MILANO

Feltrinelli - C.so Buenos Aires, 20 - Tel. 02/29531790

Feltrinelli Manzoni - Via Manzoni, 12 - Tel. 02/700386

Feltrinelli Europa - Via S. Tecla, 5 - Tel. 02/86463120

Dello Spettacolo - Via Terraggio, 11 - Tel. 02/800752

Unicopli - Via R. Carriera, 11 - Tel. 02/421222

Cortina S.p.A. - L.go Richini, 1 - Tel. 02/870845

Marco - Galleria Passarella, 2 - Tel. 02/795866

Marco Sedis - C.so Garibaldi, 30/32 - Tel. 02/865393

Anteo Service - Via Milazzo, 9 - Tel. 02/6571093

### MODENA

Marco Sedis - P.zza Mazzini, 19 - Tel. 059/221244

Via C. Battisti, 13/23 - Tel. 059/218188

### NAPOLI

Feltrinelli - Via S. Tommaso d'Aquino, 70/76

Tel. 081/5521436

### 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

### PERUGIA

La Libreria - Via Oberdan, 52 - Tel. 075/65057

### PISA

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

### RAVENNA

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

### REGGIO EMILIA

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

Rinascita - Via Botteghe Oscure, 1/2 - Tel. 06/6797460

L.go Torre Argentina, 5 - Tel. 06/6893122

### SALERNO

Feltrinelli - P.zza Baraccano, 3/5 - Tel. 089/253631

### SIENA

Feltrinelli - Via Banchi di Sopra, 64/66 - Tel. 0577/44009

### TORINO

Feltrinelli - P.zza Castello, 9 - Tel. 011/541620

Comunardi - Via Bogino, 2 - Tel. 011/83975647

### TRENTO

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

### TRIESTE

La Cooperativa Libreria - Via F. Venezian, 7/a

Tel. 040/311528

### VERONA

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

## NEGOZI RICORDI

### ALBA (CN)

\* - Via Bertero, 8 - Tel. 0173/361716

### BARI

\* - Via Sparano, 18 - Tel. 080/5218023

### BERGAMO

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

### BOLOGNA

\* - Via Goito, 3/5 - Tel. 051/230014

### BOLZANO

\* - Via Bottai, 20 - Tel. 0471/977274

### BRESCIA

\* - C.so Zanardelli, 29 - Tel. 030/57077

### CATANIA

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

### CATANZARO

\* - Via Caracciolo, 1 - Tel. 0961/738248

### COMO

\* - Via Gallio, 10 - Tel. 031/264172

### COSENZA

\* - Via Panebianco, 256 - Tel. 0984/38783

### 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

### LIVORNO

\* - Via E. Rossi, 34 - Tel. 0586/885071

### MANTOVA

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

### MILANO

\* - Via Berchet, 2 - Tel. 02/88811

\* - C.so Buenos Aires, 33 - Tel. 02/20422244

\* - Via Del Conservatorio, 17 - Tel. 02/76002858

\* - P.zza Napoli, 21 - Tel. 02/48952882

### MONZA (MI)

\* - V.le Italia, 46 - Tel. 039/323949

### PADOVA

\* - P.zza Garibaldi, 1 - Tel. 049/8757488

### PALERMO

\* - Via R. Settimo, 24/a - Tel. 091/588581

### REPUBBLICA DI SAN MARINO - ACQUAVIVA

\* - Via Ghenghe di Atto, 80 - Tel. 0549/901011

### REGGIO CALABRIA

\* - Via G. Miceli, 7/a - Tel. 0965/46037

### ROMA

\* - Via C. Battisti, 120 - Tel. 06/6798022

\* - P.zza Indipendenza, 24/26 - Tel. 06/4440706

\* - Via Del Corso, 506 - Tel. 06/3612370

\* - V.le G. Cesare, 88 - Tel. 06/380153

### SASSARI

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

### SONDRIO

\* - P.zza Gualzetti, 6 - Tel. 0342/210788

### 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 S. Lazzaro, 12 - Tel. 040/630310

### VENEZIA

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

### VERONA

\* - Via Mazzini, 70/b - Tel. 045/594692

\* Negozi affiliati

Spedire in busta chiusa - Affrancare L. 750

**HYSTRIO**  
**G. RICORDI & C. S.p.A.**

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 Bata, Fabio Batistini, Teresita Beretta, Giovanni Calendoli, Angela Calicchio, Mimma Guastoni, Paolo Lucchesini, Nuccio Messina, Carlo Maria Pensa, Giancarlo Ricci, Luigi Squarzina

**Redazione:**  
Fabio Batistini, Fabrizio Caleffi, Claudia Cannela, Natalina Fracasso

**Design:**  
Egidio Bonfante

**Collaboratori:**  
Carmelo Alberti, Guido Almansi, Costanza Andreucci Donizetti, Giovanni Antonucci, Daniela Ardini, Cristina Argenti, Antonio Atisani, Michel Bataillon, Marco Bernardi, Odoardo Bertani, Armando Bioa, Andrea Bisicchia, Marica Boggio, Furio Bordon, Eugenio Buonaccorsi, Francesco Callari, Roberto Canziani, Dante Cappellelli, Ettore Capriolo, Valeria Carraroli, Ezio Maria Caserta, Mirella Cavaglia, Ivo Chiesa, Maura Chinazzi, Anna Cremonini, Filippo Crispo, Sandro D'Amico, Domenico Danzuso, Gianfranco De Bosio, Rudy De Cadaval, Maura Del Serra, Renzia D'Inca, Federico Doglio, Fabio Doplicher, Keir Elam, Claudio Facchinelli, Vico Faggi, Paolo Falai, Siro Ferrone, Gilberto Fianzi, Enrico Fiore, Giorgio Fontanelli, Franco Garnero, Sandro M. Gasparetti, Armand Gatti, Francesca Gentile, Gastone Geron, Angela Gorini Santoli, Enrico Groppali, Livia Grossi, Osvaldo Guerrieri, Mario Guidotti, Furio Gunnella, Paolo Guzzi, Ginette Herry, Carlo Infante, Emilio Isgrò, Marco Lamberti, John Francis Lane, Bernard Henri Lévy, Luciana Libero, Giuseppe Liotta, Guido Lopez, Piero Lotito, Mario Lunetta, Mario Luzi, Michel Maffesoli, Sara Mamone, Gianni Manzella, Anna Luisa Marre, Silvia Mastagni, Antonella Melilli, Rossella Minotti, Fanny Monti, Giuliana Morandini, Nilo Negri, Valeria Ottolenghi, Walter Pagliaro, Claudia Pampinella, Valeria Panizza, Gabriella Panizza, Carmelo Pistillo, Paolo Emilio Poesio, Emilio Pozzi, Mario Prosperi, Giorgio Pullini, Paolo Puppa, Eliana Quattrini, Gian Piero Ravaggi, Domenico Rigotti, Francesco Saba Sardi, Giovanna Santostefano, Nathalie Sarraute, Aggeo Savioli, Giorgio Serafini, Alessandro Serpieri, Gabriella Sobroni, Ubaldo Sodda, Giovanni Strigelli, Francesco Tei, Luigi Testaferrata, Renato Tomasino, Sergio Torresani, Roberto Trovato, Elisa Vaccarino, Luca Valentini, Cristina Ventrucci, Lucio Villari, Karin Wackers, Ettore Zoccaro, Mario Zorzi

**Dall'estero:**  
Duccio Faggella (New York), Maggie Rose (Londra), Roberto Giardina (Bonn), Françoise Lalande (Bruxelles), Giacomo Oreglia (Stoccolma), Alfred Simon (Parigi), Grazia Pulvirenti (Vienna)

**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 23 febbraio 1990

**Fotocomposizione, Fotolito e Stampa:**  
Promodis Italia Editrice

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

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

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

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

EDITORIALE - Lettera al ministro dello spettacolo	5
LA SOCIETÀ TEATRALE - <i>Piccolo story</i> : lo Stabile più importante d'Italia nella tempesta - Ronconi e i tagli - I Teatri Stabili in crisi d'identità - C. Cannella, F. Garnero, V. Panizza	7
INCHIESTA - Critica drammatica: crisi, come uscirne - Interventi di Almansi, Antonucci, Caleffi, Calendoli, De Chiara, Del Serra, Faggi, Ferrone, Finzi, Geron, Groppali, Lucchesini, Moretti, Moscato, Pensa, Raboni, Rosso, Santanelli, Surchi	16
GOLDONI '93 - Solenne commemorazione alla Sorbona insieme a Rossini - <i>La serva amorosa</i> alla Comédie Française - Goldoni e la scena ottocentesca - <i>Gli innamorati</i> : Garella fa incontrare Goldoni e Pirandello - F. Gunnella, U. Ronfani, C. Alberti, C. Pampinella	26
TEATROMONDO - Montreal di scena a Sesto Fiorentino - <i>Conversazione in Sicilia</i> di Vittorini sui Campi Elisi - <i>Il Giudizio universale</i> di B.H. Lévy - Loleh Bellon, da attrice a drammaturga - Tra Shakespeare e Osborne la stagione londinese - Reinhardt e Shakespeare - P. Lucchesini, U. Ronfani, M. Rose, P. Polesso	35
I MAESTRI - Cosa sappiamo dell'enigma Strindberg - G. Serafini	42
SCENE IMMATERIALI - Dell'elettronica delle nuove estetiche - C. Infante	45
LABORATORIO - Mezzogiorno: dalla <i>Piovra</i> a Schnitzler - A. Cremonini	46
LA FESTA - Il Premio alla Vocazione 1993 di Montegrotto	48
HUMOUR - Foyer - F. Caleffi	49
L'INTERVISTA - Incontro con Erica Blanc - Franca Nuti Premio Duse - F. Batistini	50
DANZA - In cerca di un nuovo Diaghilev - Addio a Kenneth MacMillan - D. Rigotti, E. Vaccarino	56
LABORATORIO - Il rifugio per artisti di Villeneuve-lez-Avignon - Mostra in ricordo di Daniele Lievi - M. Cavaglia, F. Batistini	58
CRONACHE - Sul teatro in dialetto: lettera romana - G. Calendoli	60
TEATROPOESIA - La recensione in versi: <i>La Maria Brasca</i> - G. Finzi	61
CRONACHE - Le giornate Pirandello di Agrigento - L'Idi per la nuova drammaturgia - La Borsa dello Spettacolo - Il Teatro delle Narrazioni - F. Batistini, V. Panizza, L. Grossi, M. Boggio	62
LA SOCIETÀ TEATRALE - La nuova <i>Paolo Grassi</i> - C. Pampinella	67
CRITICHE - <i>Il maggiore Barbara</i> con Patrizia Milani - Rossella Falk in <i>Williams - L'aquila bambina</i> di Syxty - Dostoevskij secondo Salmon - <i>A piacer vostro</i> con la regia di Garella - <i>Casa la Gloria</i> di De Grado - Eschilo con il Teatro Settimo - <i>Resti unani</i> di Fraser - <i>La commedia degli ebrei</i> di Leone Dè Sommi - Il primo Molière di Orsini - Lina Sastri come <i>Signora dalle camelie</i> - La Malfatti e Pani recitano Albee - Il <i>Munaciello</i> di Tatro Russo	68
MUSEO GREVIN - Il vulcano Sarah Bernhardt - U. Ronfani	92
BIBLIOTECA - <i>Mal di parola</i> , un libro di Vittorio Gassman - Il teatro francese del decennio in un saggio di Abirached - <i>La questione teatrale</i> , manuale per la sopravvivenza a teatro di Moscatti - Il Plauto di Aulo Gellio - U. Ronfani, S. Ferrone, R. Minotti, V. Faggi	94
LABORATORIO - La scrittura teatrale: un lungo percorso - M. Baliani	101
I TESTI - <i>Morte di un re</i> , dramma storico di Enzo Giacobbe, presentazione di F. Batistini, disegni di F. Ferlenga - <i>Mira</i> , monologo di Guido Almansi - <i>Le smanie per la rivoluzione</i> , commedia in due atti di Siro Ferrone, presentazione di U. Ronfani, disegni di S. Terruso	103
IN COPERTINA - Luca Ronconi, ritratto per <i>Hystrio</i> da Vannetta Cavallotti	



TEATRO DI ROMA

*diretto da*  
Pietro Carriglio

ACEA

ARABO E CON VALLE Energia Ambientale



SPONSOR UFFICIALE

# Il Teatro di Roma parla italiano

parla con Dante parla con Manzoni parla con Pirandello parla con Tasso parla  
con Della Valle parla con Goldoni parla con Viviani parla con Bontempelli  
parla con Moravia parla con Savinio parla con Chiarelli parla con Rosso di  
San Secondo parla con De Roberto parla con Testori parla con Gadda parla  
con Campanile parla con Pasolini parla con i nuovi autori del teatro italiano.

Il Teatro Argentina è il teatro della tua città

# LETTERA AL MINISTRO DELLO SPETTACOLO

**S**arà perché sono le muse che proteggono le arti; fatto sta che non ha suscitato né stupore né sconcerto la sua nomina, signora Boniver, al dicastero dello Spettacolo. Taluni anzi l'hanno considerata opportuna: «cura d'immagine» per una struttura di governo desueta, che aspetta la rivitalizzazione o lo scorporo.

Basta frequentare le stanze di via della Ferratella, perdersi fra corridoi e uffici dove si lavora nel clima della demotivazione; basta cogliere la predominante passività di un organismo ridotto ad essere poco più di una cassa di risonanza, per rendersi conto che la riforma delle istituzioni non potrà non comprendere anche la ristrutturazione del ministero oggi affidato alle sue cure.

Ma non su questo noi volevamo intrattenerla, signora Boniver, anche perché la sappiamo convinta della necessità di cambiare. Volevamo piuttosto, col suo permesso, sottoporle una modesta riflessione sul che cosa — *en attendant* la riforma, tuttora aleatoria come il beckettiano Godot — conviene fare se si vuole evitare la deriva definitiva del Teatro italiano.

Abbiamo sempre lasciato agli specialisti del parassitismo assistito l'esclusiva delle lamentazioni, anzi abbiamo espresso l'opinione — ovviamente impopolare — che all'assistenzialismo inerte debba essere preferita, per difendere il buon Teatro, una programmazione rigorosamente selettiva.

È vero però che oggi il Teatro — proprio mentre la parte sana della società avverte la necessità della sua liturgia laica — sta vivendo una crisi metastatica, che lo colpisce nei suoi gangli vitali. È impoverita la cultura teatrale; l'*affaire* del Piccolo Teatro rispecchia lo smarrimento degli Stabili; i cartelloni son fatti con fondi di magazzino e vanità di primattori (fra i meglio pagati d'Europa, si noti; mentre il «proletariato della scena» fatica a sopravvivere); la circuitazione degli spettacoli avviene a dispetto della qualità e della stessa logica dei bacini di utenza; il credito teatrale ignora le regole della programmazione; il ricambio del pubblico è bloccato dal sistema protezionistico degli abbonamenti... Ma perché rifare l'elenco dei sintomi — qui enunciati da cinque anni — del «male del teatro»?

Il peggio è che la diagnosi essendo arcinota e la prognosi riservata, per non dire infausta, gli organi del governo del Teatro continuano a muoversi come se avessero sopra la testa non una tempestosa nuvolaglia, ma qualche nuvoletta di primavera. Norme interne che perpetuano lo *statu quo* (e il dominio dei burocrati), statuti e regole anacronistici o caduti in disuso, clientelismo diffuso dalla periferia fino al centro, gli inefficaci interventi omeopatici dell'assistenzialismo a pioggia (interventi corporativi, non selettivamente deliberati da esperti al di sopra degli interessi di bottega); persistente diffidenza nei confronti di chi cerca strade nuove: sono molti, troppi i segnali che l'urgenza riformatrice è estranea agli strumenti di governo del Teatro.

La situazione che lei, signora Boniver, ha trovato in via della Ferratella è quella che è. Lei non può essere considerata, di conseguenza, responsabile della situazione. Siamo anzi pronti a darle atto che si è applicata allo studio dei problemi, che ha usato il suo *charme* ma anche un apprezzato decisionismo, che ha evidenziato la dimensione culturale del suo lavoro (nel preparare, ad esempio, il Bicentenario goldoniano), e che ha fatto sua la difesa dei diritti del mondo dello Spettacolo.

Sappiamo che non è facile pronosticare la durata della compagine governativa cui appartiene. Ma si può pensare, paradossalmente, che l'*horror vacui* in cui si trova ad agire la classe politica possa contribuire a prolungare questa durata.

Perché allora — noi diciamo — non lavorare *comunque* nel quadro di questa ipotesi, o di un *dopo* riformatore; e mettere in cantiere in via della Ferratella un programma minimo necessario per uscire dall'immobilismo? Perché non fare leva sulle residue forze di rinnovamento (ci sono: emarginate ma ci sono) e cercare di costruire per il Teatro italiano un futuro diverso dal grigio presente?

Il compito non è facile. Ma il giudizio sul suo passaggio da via della Ferratella sarà formulato, signora Boniver, in base alla sua capacità di preparare la svolta. E i tempi, crediamo, sono stretti.



VIVIANI EDITORE



«Abbiamo scelto un tema ampio di vita collettiva, che appartiene all'introspezione goldoniana della società e della natura umana: il soggiorno in campagna, in villa, benefico e salvatore, ma, nel contempo, spesso motivo di insulsaggini, equivoci, noia e capricci...»

---

VIVIANI EDITORE: LA VACANZA IN VILLA DELL'AVVOCATO VENETO CARLO GOLDONI A CURA DI GASTONE GERON E NUCCIO MESSINA. VOLUME A COLORI FORMATO 24x32 CM CON COPERTINA IN TELA, SOVRACOPERTA ED ASTUCCIO, 224 PAGINE. ILLUSTRAZIONI A COLORI ED IN BIANCO E NERO DI SPETTACOLI, VILLE DEL TERRAGLIO E DELLA RIVIERA DEL BRENTA. INCISIONI E DIPINTI DI CANALETTO, FRANCESCO GUARDI, GIANDOMENICO TIEPOLO, ECC.

OLTRE AI SAGGI SULL'ARGOMENTO CONTIENE I TESTI DELLE COMMEDIE E DEI COMPONENTI POETICI DI GOLDONI: IL PRODIGO, IL BURCHIELLO, GOLDONI IN VILLEGGIATURA, LA CAMERIERA BRILLANTE, L'ARCADIA IN BRENTA, LA VILLEGGIATURA.

---

LO STABILE PIÙ IMPORTANTE D'ITALIA NELLA TEMPESTA

# PICCOLO STORY

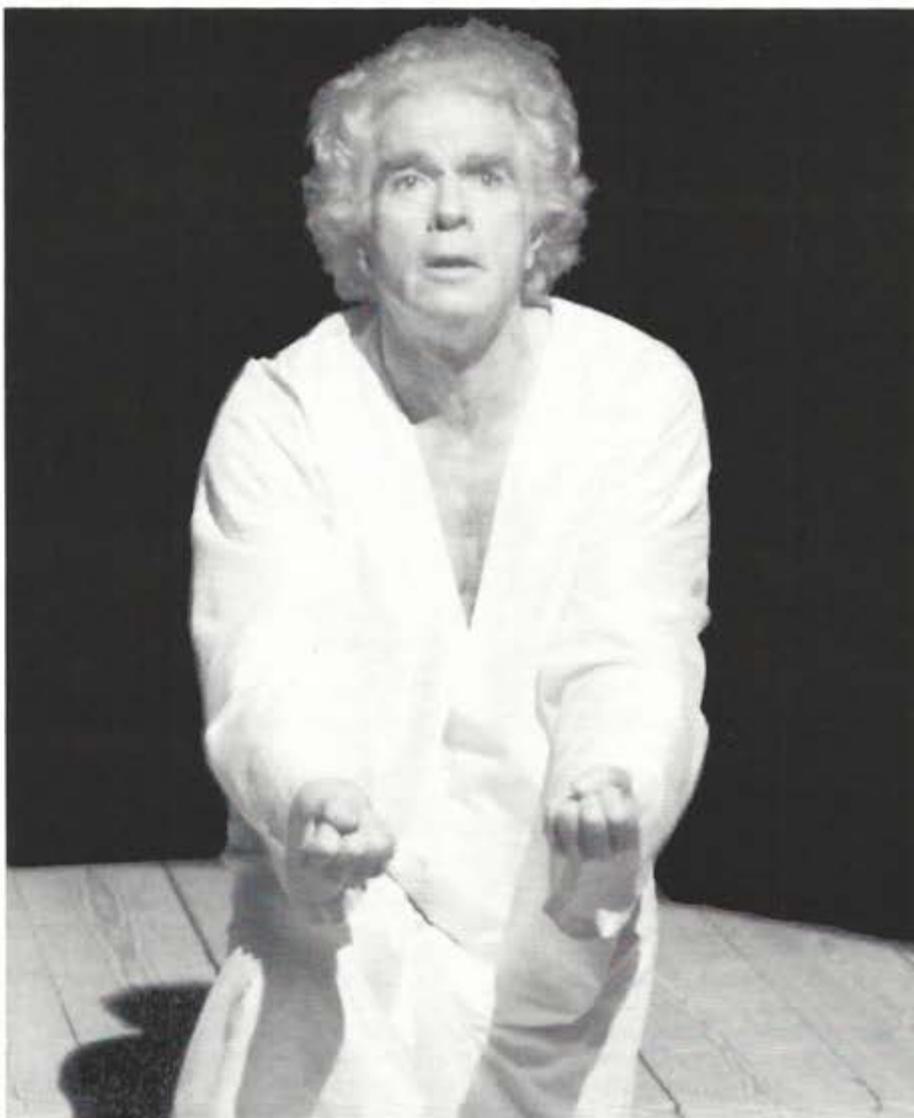
*Lo scandalo edilizio della nuova sede e l'inchiesta sull'uso dei fondi della Cee hanno gettato il teatro di via Rovello in una crisi che ha anche altri risvolti e rispecchia il malessere della scena pubblica - Lo sdegno di Strehler, il suo appello alla «resistenza culturale», le sue «dimissioni dall'Italia» e la decisione di ritirarsi in «esilio» a Lugano - Una reggenza accanto alla segretaria dimissionaria Vinchi - L'architetto Zanuso sollevato dall'incarico - Solidarietà verso il regista ma anche reazioni contrastanti - Mentre il sindaco di Milano cerca una soluzione l'ex-contabile dello Stabile si dichiara unico responsabile per l'amministrazione dei fondi della Comunità.*

CLAUDIA CANNELLA

**P**iccolo Teatro nella tempesta. Giorgio Strehler in aspettativa. Anzi, «in esilio» nel Canton Ticino, a Lugano: come ha fatto sapere alla stampa attraverso una intervista dell'8 gennaio alla televisione della Svizzera italiana. L'ipotesi che «dimissioni dall'Italia» (come ha scritto) e che abbandoni non solo le sue funzioni, ma anche il Paese, nel quale si sente — ha detto — «perseguitato».

La segretaria generale Nina Vinchi Grassi dimissionaria per «raggiunti limiti d'età» e l'impegno da parte del consiglio di amministrazione, presieduto dal sindaco di Milano Borghini, di pensare alla successione. Tre consiglieri d'amministrazione delegati ad affiancare la segretaria dimissionaria nel periodo di preavviso durante il quale resterà al Piccolo: Mario Raimondo, socialista, ex direttore della sede Rai di Milano; Gianmario Maggi, direttore di *Spettacoli a Milano* e Augusto Fasola, esponente del Pds nell'amministrazione provinciale. Non è tutto. L'architetto Marco Zanuso sollevato dalla direzione dei lavori nel cantiere della nuova sede dello Stabile milanese. E l'autorità giudiziaria chiamata a decidere — sono, fino a questo momento, gli ultimi sviluppi dell'*affaire* — se l'ex contabile del Piccolo, Achille Peirano, è il solo responsabile dell'utilizzo poco chiaro dei fondi Cee destinati alla scuola di teatro, com'egli ha sostenuto.

È dunque precipitata in breve tempo una crisi che ha rimesso in discussione il ruolo, forse il futuro, del mitico teatro fondato da Grassi e Strehler nel '47, e considerato un modello per tutto il teatro pubblico italiano. È abbastanza evidente che la crisi del Piccolo, irrisolta mentre chiudiamo questo numero di *Hystrio*, riflette la crisi del settore teatrale pubblico.





teatrale italiana dal Dopoguerra in poi — si trovano infatti ad avere progressivamente abbandonato certe funzioni originarie, ad essere svuotati di contenuti; hanno problemi di sopravvivenza finanziaria, si vedono spesso sopravanzati dall'iniziativa privata e sono ben lontani dall'aver impostato la soluzione dei loro molteplici problemi.

## PROGETTI E REALTÀ

La crisi del Piccolo — complessa nelle sue cause, quasi imprevedibile nei suoi sviluppi — ha avuto una duplice origine: da un lato la polemica apertasi sullo «scandalo» della costruzione della nuova sede, che ha messo a nudo, davanti ad un cantiere praticamente fermo, l'incapacità progettuale di un'amministrazione comunale che avrebbe dovuto realizzare l'attesa «Città del Teatro», anche tenuto conto dell'esistenza a Milano di altre istituzioni «venerabili» come la Scala; dall'altro l'inchiesta giudiziaria relativa all'uso che l'amministrazione del teatro di via Rovello ha fatto dei fondi Cee destinati a finanziare i corsi della scuola diretta da Strehler.

Ma procediamo con ordine e ricostruiamo le fasi di questa crisi.

Settembre. Alla conferenza stampa di presentazione della stagione '92-93 Strehler annuncia un solido programma incentrato su spettacoli e manifestazioni connessi col Bicentenario goldoniano. Di questo programma l'Italia e l'Europa hanno già conosciuto e apprezzato una riedizione delle *Baruffe*. Attualmente il Maestro, «dimissionario dall'Italia», ha affidato ai suoi assistenti Battistoni e D'Amato l'esecuzione di altri

due progetti: la riedizione del *Campiello* e un nuovo allestimento dell'*Arlecchino*; più problematica appare la realizzazione della versione teatrale dei *Mémoires* di Goldoni, che più degli altri spettacoli è legata alle invenzioni e alle decisioni del regista.

Ma l'euforia del progetto Goldoni è stata di breve durata; di lì a poche settimane scoppiava la polemica sulla nuova sede. Il promotore, Piergianni Prosperini, assessore ai Lavori pubblici, del gruppo Lega nuova, chiamando in causa in primo luogo l'architetto Marco Zanuso, e poi lo stesso Strehler, sosteneva che c'erano stati errori di progettazione e che, soprattutto, insospettiva la lievitazione dei costi dell'impresa.

## L'ASSESSORE ATTACCA

La stampa di fine ottobre riportava in questi termini l'atto d'accusa dell'assessore: «Il progetto di Marco Zanuso per la nuova sede del Piccolo Teatro è soltanto *parzialmente esecutivo*, presenta *lacune e incompletezze*, fornisce *elementi non esaustivi ai fini di rendere totalmente realizzabile l'opera*» (*la Repubblica*, 29/10). L'assessore non risparmiava inoltre una stoccata al direttore artistico: «Non dimentichiamoci che la vera eminenza grigia, il Tigellino di questa tragedia è Giorgio Strehler, che pochi anni fa urlava ai quattro venti che la meccanizzazione dei palcoscenici uccideva la fantasia del teatro, ed ora ne ha voluto uno trirotante, meccanico, elettronico, pneumatico, automatico da sedici miliardi, quasi si dovesse girare un film di Batman» (*la Repubblica*, 31/10).

Si trattava in sostanza di una bocciatura pressoché inappellabile, con in calce la fir-

ma dell'ingegner Vittorio Motta, capo dell'Ufficio tecnico del Comune.

Da Parigi Ezio Frigerio, che ha realizzato molte delle scenografie degli spettacoli di Strehler, respingeva invece le accuse di spreco mosse da Prosperini sostenendo che «il palcoscenico ideato per il Piccolo è moderno, funzionale, ma modestissimo», tutt'altro che un'opera faraonica. Per quanto riguardava invece la cifra — 100 milioni — della sua consulenza per l'analisi dei costi di costruzione corrispostagli dal Comune, dichiarava di avere creato appositamente una società, la Frigerio Sas, per descrivere in dettaglio le spese.

Nel frattempo a Milano la polemica si installava sui banchi del Consiglio comunale. Il capogruppo missino Riccardo De Corato annunciava la presentazione di una delibera consiliare per la revoca dell'incarico a Zanuso, chiamando in causa anche il sindaco Borghini come corresponsabile delle inadempienze dell'architetto progettista. Il caso del Piccolo provocava perfino spaccature all'interno del gruppo socialista in Comune: anche il consigliere Caputo univa la sua voce per chiedere la revoca dell'incarico al progettista.

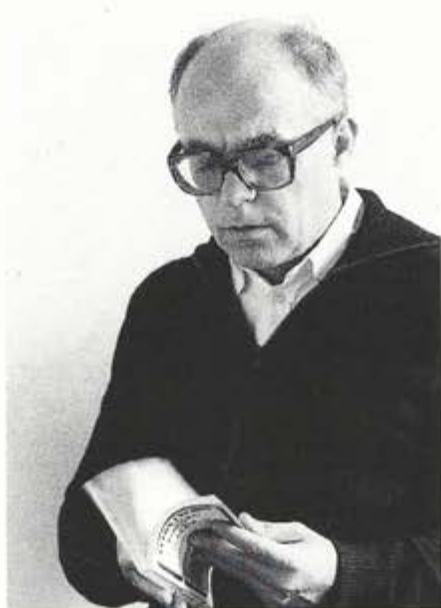
Zanuso si difendeva, negava di essere stato il «killer» della nuova sede, diceva che era Palazzo Marino ad avere ritardato, se non sabotato, i lavori: ritardi che «rispecchiavano il carattere di una Milano indifferente ai progetti importanti». Aggiungeva: «Gli stanziamenti ora ci sono. Sulla carta i lavori si potrebbero concludere nel '93; ma vanno a rilento perché non ho acconsentito a dare il placet per lavori miliardari extracontrattuali».

## NUOVA RESISTENZA

A questo punto, riferendosi soprattutto agli ultimi sviluppi degli scandali di Tangentopoli, Strehler prendeva la personale iniziativa di lanciare una sorta di appello agli intellettuali e ai cittadini milanesi affinché si unissero per un rilancio «di una grande Milano del lavoro e della cultura», per voltare la pagina degli scandali, per riaffermare regole di moralità e trasparenza nella politica e nell'amministrazione: «Di fronte ad un ritorno pubblico al cosiddetto "scandalo del Piccolo" [...] vorrei fare un appello alla mia città, a tutti coloro che vorrebbero vivere in un contesto meno scorretto, meno decaduto e privo di prospettive di quello attuale. [...] Perché non dobbiamo alzare la nostra voce per dire no e basta? [...] Il cuore di Milano è sempre stato grande, umano, tollerante [...] e le nostre battaglie di intellettuali erano grandi battaglie di cultura nazionale. [...] È a noi milanesi che spetta il dovere di unirci al di là delle ideologie, dei programmi politici e non politici, in nome di una comune civiltà da riconquistare e da difendere. "Per una nuova, grande e vera Milano, per una grande Milano del lavoro e della cultura"».

L'appello di Strehler raccoglieva, a detta dei funzionari del Piccolo Teatro, da 200 a 300 adesioni, fra cui quelle di Riccardo Muti, Ernesto Treccani, Gillo Dorfles, Ignazio Gardella e Dario Del Corno.

Non mancavano però anche perplessità o riserve, non tanto sui contenuti del manifesto, quanto sull'opportunità di lanciarlo nelle circostanze del momento. Ornella Vanoni: «Strehler chiama gli intellettuali. La verità è



che gli intellettuali si sono autoisolati e con loro forse anche noi artisti. [...] Tu che sei il più importante, perché non hai gridato prima?». Dario Fo e Franca Rame: «A Milano non c'è un fronte unico culturale e ognuno, Piccolo compreso, tende a difendere il proprio orto». Sisto Dalla Palma, direttore del Crt, in passato nel consiglio d'amministrazione del Piccolo: «Siamo disposti a prendere in positivo l'appello di Strehler purché ciascuno assuma le proprie responsabilità». Milva, attrice brechtiana per eccellenza: «Ben venga l'appello, ma anche per farci un esame di coscienza, anche Strehler». Elio De Capitani e Gianni Valle, dell'appena costituito Teatrithalia: «Il buonsenso consiglia la sobrietà [...] È curioso che facciano nobili discorsi sul risorgimento culturale di Milano quei personaggi che durante il periodo del degrado hanno primeggiato nella nomenclatura del potere politico-culturale della città».

## LA SPADA DI CYRANO

A questo punto entrava in campo e menava gran fendenti, tra l'altro proprio mentre recitava nel *Cyrano* a Milano, Franco Branciaroli, il quale non aveva mai nascosto in passato le sue riserve sul lavoro del direttore del Piccolo. «Giorgio Strehler ha fatto il suo tempo. È ora che si levi dalle scatole. Lui è la testa della tenia che per anni ha divorato il teatro pubblico italiano» (*la Repubblica*, *Corsera*, *Il Giorno*, 27/10). Riferendosi al manifesto strehleriano aggiungeva: «Non accetto che uno come Strehler vesta i panni del moralizzatore. Sono pronto a riconoscere quanto abbia fatto in passato per il teatro italiano, ma oggi deve stare zitto. Quel teatro glielo hanno costruito apposta per lui e per il Piccolo continua a ricevere fior di miliardi. Per che cosa? Per produrre spettacoli che nessuno va a vedere [...]. Perché non si domanda mai a Strehler un rendiconto sull'amministrazione del suo teatro?».

A queste accuse faceva seguito una secca risposta di Strehler: «A un essere umanamente povero da non meritare le nobili tavole del palcoscenico io non ho niente da dire». Dopo di che si aprivano le cateratte della polemica e molti altri prendevano la parola. Albertazzi sollevava la questione delle spese

eccessive dei Teatri Stabili, chiamando in causa anche Luca Ronconi e aggiungendo che «polemiche come quella di Branciaroli arrivano tardi. Ormai il bubbone si è ingrossato». Il critico Franco Quadri analizzava il problema del Piccolo in termini più generali: «Gli sprechi del teatro non sono da addebitare a picchi artistici. I guai risalgono ai finanziamenti a pioggia e all'immarcescibilità di certe clientele: come nei partiti fioriscono le false tessere, non mancano qui i finti spettacoli e le frodi in borderò, né i parassiti più attenti ai regolamenti ministeriali che ai testi».

Il *Corriere della Sera* del 7/11, titolando *Va in scena il teatro dei veleni*, stigmatizzava l'inutilità delle risse a colpi di dichiarazioni e accuse e interpellava sull'argomento altri protagonisti dello spettacolo. Gabriele Lavia: «La crisi si può riassumere nell'equazione: i teatranti sono tantissimi e i soldi pochissimi». Giuseppe Bertolucci: «Sono risse da cortile». Lucio Ardenzi: «Insultarsi l'un l'altro, mi pare, in questo momento difficile, il massimo dell'inutilità, stupidità e autolesionismo. Non è mettendo in crisi i nostri grandi registi che si risolvono i problemi del teatro». Giorgio Barberio Corsetti: «Strehler assomiglia sempre più a Mosé, è vero. Ronconi sa ancor tirar fuori dal cilindro spettacoli memorabili; né l'uno né l'altro hanno cresciuto eredi ma sono "indiscutibili", grandi. Io me la prenderei invece con tutti quei personaggi loschi che gestiscono i teatri di Stato». Guido De Monticelli: «Il teatro in Italia versa in condizioni critiche, ma in certi nostri "vecchi" regge un incredibile giovinezza. Aldilà dei loro possibili errori, la memoria delle emozioni che ci hanno dato è fresca. Credo che dobbiamo ritrovare l'urgenza e la felicità di fare teatro». André Ruth Shammah: «Siamo tutti alla ricerca di un pubblico. La torta è piccola, allargiamola. E soprattutto usiamo il palcoscenico per parlare del mondo, e di questo Paese che va a rotoli». Leo De Berardinis: «Non sono gli Strehler o i Ronconi da cambiare, sono le regole che dominano da decine di anni il teatro in Italia». Elio De Capitani: «Non mi piacciono le pugnalate a distanza. Non si può liquidare con dichiarazioni ad effetto il lavoro di artisti impegnati da cinquant'anni».

In una lettera aperta a Strehler pubblicata sul

*Giorno*, Ugo Ronfani, mentre sottolineava che intorno al regista era cominciata «la danza degli scalpi degli gnomi» unitisi a Franco Branciaroli nell'attaccarlo, precisava però che il «manifesto strehleriano per la nuova resistenza» poneva qualche problema. Intanto perché «la questione del Piccolo non poteva essere risolta decorosamente con un appello all'ottimismo e alla volontà». Poi perché si trattava di studiare ormai in concreto i problemi dello Stabile di Milano. Concludeva dicendo che: «Non è tempo di crociate. Lasciamo ad altri il Carroccio: da Strehler aspettiamo non silenzi offesi, ma disponibilità al dialogo».

## I FONDI DELLA CEE

Ma arriviamo all'altro nucleo tematico della *story* di via Rovello. Nella vicenda dell'uso del denaro dei corsi Cee da parte del Piccolo, la stampa ha fatto riferimento a più riprese a un *pamphlet* satirico dal titolo *Il maestro e gli altri*, edito da Costa e Nolan e scritto da Luigi Lunari, per anni al Piccolo come drammaturgo, attualmente direttore artistico del Carcano. In questo libro Lunari descriveva con sarcasmo la «corte strehleriana» e faceva riferimento all'organizzazione dei corsi per gli allievi della scuola, sicché era circolata la voce che fossero stati proprio questi riferimenti a mettere in moto l'inchiesta giudiziaria.

Sembra invece accertato che l'inchiesta abbia preso le mosse sia da una verifica generale sull'uso dei finanziamenti Cee riguardanti le scuole di formazione professionale, sia dalla testimonianza dell'ingegner Enrico Campagnoli, membro del consiglio di amministrazione del Piccolo, che a più riprese aveva scritto a Borghini segnalando il sospetto di irregolarità nell'amministrazione dell'ente.

Scattava comunque la reazione di Strehler: una doppia querela con la richiesta di un risarcimento di due miliardi raggiungeva la casa editrice Costa e Nolan e lo stesso Lunari, oltre che il *Corriere della Sera* che aveva raccolto queste voci. La vertenza è in corso. Il sindaco Borghini si muoveva intanto per una mediazione nella vicenda della nuova sede, proponendo come soluzione una suddivisione di ruoli: a Zanuso i compiti di pro-



gettista e la direzione artistica, mentre la conduzione dei lavori sarebbe stata distribuita su base collegiale, con la partecipazione di figure della municipalità.

A fine novembre il giudice Fabio De Pasquale inviava un avviso di garanzia a Giorgio Strehler, Nina Vinchi Grassi, Rosanna Purchia e Alessandra Bassan, per chiedere spiegazioni sull'uso dei finanziamenti Cee tra il 1988 e il 1990. Lo stanziamento era stato di due miliardi e duecento milioni, ma per 718 milioni non ci sarebbero stati rendiconti plausibili.

Il regista in prima persona è nell'occhio del ciclone. Incredulità, dubbi, reazioni del mondo dello spettacolo. Dario Fo: «Giorgio personalmente non è mai stato un amministratore, posso assicurare che non ha miliardi in banca: al suo livello di grandezza un pittore o un tenore sarebbero ricchi sfondati». Alberto Lionello: «Se qualcosa di non rigoroso è stato fatto, direi che ciò è avvenuto all'insaputa di Strehler». Giorgio Albertazzi: «Dal momento in cui si accettano incarichi come la direzione di un teatro e di una

scuola non va più invocato il protezionismo delle arti. Ignoro le sue responsabilità, ma credo debba comportarsi e dar conto come un qualsiasi amministratore della cosa pubblica». Pamela Villosi, che ha un ruolo importante nelle *Baruffe*, e che ha letto un appello di solidarietà alla consegna dei Premi Ubu: «Se quanto sta accadendo a Strehler dovesse convincerlo ad abbandonare l'Italia, allora farei anch'io la stessa cosa. Strehler non è Chiesa né Ligresti».

## DOLORE E SDEGNO

Molto colpita Nina Vinchi Grassi: «Accusare Strehler è ridicolo, lui non si occupa di conti. Ha totale fiducia in me e io sono una persona corretta, il solo sospetto mi offende». Insieme a queste dichiarazioni di difesa anche le lacrime: «Stanno distruggendo la mia vita».

Attacchi sulla gestione della scuola provengono dall'*Espresso* che, anticipando delle conclusioni a inchiesta ancora aperta, affer-

ma: «Tutto questo era fatto per nutrire il Piccolo». Sullo stesso giornale Rita Cirio, che da tempo non condivide le posizioni di Strehler, rincara la dose: «Due sono le cose che danno più fastidio nel caso Strehler. La prima, che un problema culturale importante come quello della lenta dissoluzione e della perdita di prestigio del Piccolo non sia mai stato davvero affrontato. La seconda, è che lui abbia contrattaccato con uno stile da *feuilleton*. Già dieci anni fa era chiaro che l'egocentrismo era la malattia senile dello strehlerismo [...]. Di veramente tragico in tutta questa storia c'è la solitudine dell'artista [...]. Di drammatico c'è il suo contemplarsi allo specchio deformante del luogo comune sull'artista romantico al di sopra di tutto, incapace di dialogare con la realtà».

Le conseguenze di questa polemica si fanno sentire. Il *Corriere della Sera* del 29/11 titola: *Piccolo Teatro decapitato*. Le reazioni di Strehler sono sdegnate e perentorie: «Quest'indegno Paese, così profondamente corrotto nei suoi poteri, nelle sue istituzioni, nei suoi rapporti ormai senza più regole, senza più coscienza dei valori e senza più reali e inalienabili diritti umani, è riuscito a far tacere anche una delle poche sue voci coraggiose che ancora parlavano, scrivevano e creavano [...]. La magistratura, dopo un'intera vita spesa a difendere il bello, il buono e l'onesto, nella mia onorata vecchiezza, ha finalmente avuto l'occasione di sospettarmi autore con raggiri di sottrazioni di fondi pubblici [...]. In questo momento io mi dimetto da ogni cosa di quest'Italia che disconosco: vita civile, società, teatro, città e cultura. Tengo per me solo la mia poesia, il mio talento e la purezza del mio cuore» (*la Repubblica*, 28/11).

Questa seconda sortita, al pari del precedente appello, scatena reazioni contrastanti. C'è chi, come l'ex senatore Guido Gerosa, sostiene che il regista non aveva fatto granché come parlamentare. Ma ci sono anche inviti a non dimettersi dall'Italia, a fare fronte alle responsabilità. Leo De Berardinis: «Se è vero che Giorgio Strehler è coinvolto in questo scandalo non solo deve lasciare l'Italia, ma anche tutto il resto [...]. Se non è colpevole sbaglia. Restare in Italia per combattere le accuse che ritiene ingiuste sarebbe il primo dei suoi doveri».

## ESSERE GIUDICATI

*Si può credere nella giustizia sottoponendosi al giudizio così* è titolato un corsivo di Ugo Ronfani sul *Giorno* del 29/11: «Se un'inchiesta istruttoria viene recepita da un uomo del livello di Strehler come un delitto di "lesa maestà", allora vuol dire che la confusione fra cultura e politica è davvero grande [...]. Ma bisogna misurarsi con la realtà. Bisogna ostinatamente credere nella giustizia. Battersi per le proprie ragioni. Giudicare l'epoca, ma accettare di essere giudicati dagli uomini».

Alla vigilia dell'interrogatorio arrivano nuovi attestati di solidarietà fra cui quelli dell'Unione Teatri d'Europa, dell'Odéon di Parigi, con Peter Brook in testa, dell'Unat, di personaggi come Riccardo Muti, Luca Ronconi, Ivo Chiesa, Maurizio Scaparro, Marco Bernardi, Sandro Sequi, Federico Tiezzi, Glauco Mauri, Pino Micol, Franca Nuti, Philippe Leroy e lo stesso ministro Margherita Boniver. Andrée Ruth Sham-



mah minimizza il caso: «Bastavano due colonne di giornale. Il caso Strehler altro non è, per ora, che la richiesta di chiarimenti da parte di un magistrato, nell'ambito di un'inchiesta molto più vasta a proposito della lettura di un bilancio [...]. La Storia la scrivono i fatti in un arco di tempo che va ben oltre il discutibile gusto dello scandalo momentaneo e, di fatti, è ricca la storia del Piccolo Teatro».

A queste dichiarazioni si univano quelle di Sisto Dalla Palma: «Quanto a Strehler, questo è il momento della prova e della solitudine. Anzi è il momento della verità: non solo quella che dovrà dire ai giudici, ma prima di tutto a se stesso...». Di Elio De Capitani: «Il

meccanismo di finanziamento del teatro è una mostruosità burocratica che impedisce già in partenza la sana gestione. Tutti, Piccolo Teatro incluso, sono finanziati "a progetto", con il meccanismo illogico che i risparmi sono puniti con il taglio delle sovvenzioni a consuntivo. Il nostro teatro ha bisogno di una riforma. La battaglia di Strehler è quindi anche la mia».

L'incontro di Strehler col giudice De Pasquale, avvenuto il 10 dicembre, è stato preceduto dall'audizione di Nina Vinchi, della Purchia e della Bassan. All'uscita il maestro sfoga la sua indignazione: «Non si può paragonare un uomo come me a un qualsiasi gaglioffo accusato di truffa [...]. Penso che in

questo Paese avrebbero dovuto darmi degli allori, non delle citazioni giudiziarie [...]. Semplicemente sono innocente [...]. Non è facile spiegare che cos'è una scuola di teatro, come la si gestisce. I nostri non erano corsi per ebanisti o per liutai. Insegnare l'arte del teatro è un'altra cosa [...]. Io resto dimesso dall'Italia, da questo Paese al quale ho dato tanto e che mi ha ripagato così».

Quanto al resto c'è il segreto istruttorio, come ricorda il suo avvocato, Raffaele Della Valle. Ci si domanda ormai se Strehler si dimetterà; lui risponde: «Vedrete fra giorni!». Infatti, chiede un periodo di aspettativa di tre mesi. Si riunisce il consiglio di amministrazione del Piccolo e prende le decisioni che

## I TAGLI AL SUO STABILE Ronconi: non sono un'etichetta

**C**risi di produzione allo Stabile di Torino dovuta ai tagli nelle risorse. Abbiamo interrogato in proposito il direttore Luca Ronconi.

**HYSTRIO** - Quali conseguenze si avranno, dati i tagli, e cosa si può fare affinché la crisi non si ripeta in futuro?

**RONCONI** - Non è solo una questione di soldi; però bisogna aiutare lo Stabile, non nascondere le cose ma nemmeno strumentalizzarle. Dover ritornare su decisioni già prese per il nostro cartellone e le nostre tournée non è piacevole. Io personalmente sono molto imbarazzato. Però devo dire che lo spettatore torinese in fondo viene privato di un solo titolo tra quelli annunciati a luglio, quindi non patisce molti danni. Non credo che siamo alla catastrofe, stiamo solo attraversando un momento difficile, che è di tutto il teatro italiano. La situazione per noi è particolarmente grave perché siamo un'istituzione grossa e poco flessibile che opera, unica in Italia, in molti settori e per di più siamo afflitti da un'oneroso problema di cassa e di liquidità. Certo, c'è anche un altro aspetto, quello dei rapporti nazionali: bisognerà lavorare molto e ricucire gli strappi che si sono determinati. Mi sembra che i modi e i tempi in cui certe cose sono accadute siano più gravi delle cose stesse. In teatro vale la parola, figurarsi quando c'è un contratto firmato. Comunque, ritengo che certe situazioni siano una inevitabile conseguenza della trasformazione subita dall'ente in primavera in seguito all'applicazione della legge Tognoli. In verità io continuo a pensare che, se cambia un ente, non basti cambiare lo statuto. Bisogna valutare se non è il caso di cambiare anche i criteri fondamentali del sistema. Non si può continuare come prima, bisogna darsi una nuova fisionomia e pensare a un programma da realizzare, io non posso essere solo un'etichetta a garanzia, perché poi è ciò che si fa concretamente che dà allo Stabile una collocazione più o meno dignitosa nel teatro italiano. La qualità delle produzioni, la scelta degli spettacoli ospiti, il progetto culturale complessivo, il tipo di formazione del pubblico che si vuole perseguire: questo si deve fare. Si possono aspettare ancora quattro, cinque mesi, ma poi bisogna agire al più presto. *Franco Garnero*

## Carcano: processi agli spettacoli

**MILANO** - Il Teatro Carcano processa i suoi spettacoli. Questa iniziativa, voluta dal direttore artistico Luigi Lunari, in collaborazione con la nostra rivista, prevede una serie di incontri fra pubblico, attori e registi (in veste di imputati), e critici in occasione degli spettacoli in cartellone. I primi tre appuntamenti hanno visto la partecipazione di Franco Branciaroli (Cyrano), Gabriele Lavia e Monica Guerritore (La signorina Giulia), Marina Malfatti e Corrado Pani (Chi ha paura di Virginia Woolf?). Tra i critici-accusatori, coordinati da Ugo Ronfani, ricordiamo Franco Manzoni, Gastone Geron ed Enrico Groppali.



abbiamo indicato all'inizio.

L'architetto Zanuso viene sollevato dall'incarico, ma dichiara che si rifiuta di dimettersi. Si fanno addirittura dei nomi per la successione di Strehler perché il Piccolo è un'istituzione, perché c'è un programma goldoniano da portare avanti, perché non si può fermare una macchina teatrale del genere. Il *Giorno* ricorda che tra le quinte c'è un grande che aspetta: Ronconi.

Il sindaco Borghini dichiara: «Bisogna mettere ordine, bisogna provvedere a suddividere i ruoli e le responsabilità». Nel pensiero del sindaco si va verso una diarchia. Si cerca un nuovo Grassi da affiancare a Strehler?

Alla vigilia di Natale il Maestro esce con un nuovo articolo sul *Corriere della Sera*, l'ultimo in lingua italiana, dice, e trae le sue personali conclusioni: «Ci stanno spingendo in un clima sempre più violento di caccia alle streghe, ad una vita di sfiducia reciproca, alla delazione, all'estendersi del timore quotidiano di essere considerati forse dei criminali, comunque sempre colpevoli, magari senza sapere il perché [...]. Mi hanno sbattuto al muro degli scoop televisivi, [...] la stampa ha tripudiato di scandalo e di giallo [...]. Abbiamo sempre saputo che molti non amavano il nostro teatro [...] ma noi mai abbiamo pensato, mai e poi mai, che tutti non sapessero che il nostro era un luogo di rigore e onestà. Per noi questa era una certezza assoluta. Ebbene, non lo è più [...]. Nulla è più certo in questo Paese, in preda a pulsioni fasciste sempre più evidenti e che nessuno sa più frenare».

## LA COLPA È SOLO MIA

Questa nuova presa di posizione prelude ad un ritiro all'estero? Il discorso del reinseri-

mento e del recupero di Strehler è improponibile, a prescindere dalla vicenda giudiziaria?

Non è possibile dare, per ora, una risposta. Anche perché un fatto nuovo è intervenuto nell'intricata vicenda. Achille Peirano, ex contabile del Piccolo ora in pensione, ha inviato una lunga lettera al giudice De Pasquale scagionando Strehler e la Vinchi da ogni accusa: «Sì, è vero. I costi delle lezioni sono stati gonfiati, i contributi destinati alla scuola d'arte sono stati utilizzati anche per coprire altre spese, ma il responsabile di tutto sono io. Nessun altro sapeva niente» (*la Repubblica*, 23/12). Nonostante questo, Strehler, che a gennaio è rientrato momentaneamente a Milano per parlare con il sindaco Borghini, ha ribadito che, finché non sarà chiarita la sua posizione giudiziaria, non ha intenzione di ritornare in città.

L'anno nero del Piccolo si chiude così tra colpi di scena e punti interrogativi. Ma la vicenda resta aperta; ed è una vicenda che avrà molto peso nel futuro di tutto il teatro italiano. □

A pag. 7, Giorgio Strehler in «Faust frammenti parte seconda». A pag. 8, il nuovo Piccolo Teatro al Foro Buonaparte. A pag. 9, da sinistra a destra: l'architetto Marco Zanuso; il drammaturgo Luigi Lunari; l'assessore Piergianni Prosperini. A pag. 10, dall'alto in basso: «Arlecchino» con Soleri e i Giovani del Piccolo; «Le baruffe chiozzotte» del 1964. A pag. 11, dall'alto in basso e da sinistra a destra: «El nost Milan», 1961; Andrea Jonasson e Andrea Perrone in «L'anima buona di Sezuan», 1982; Franco Parenti e Renato De Carmine in «La grande magia», 1985; Nina Vinchi Grassi, segretaria dalla fondazione. In questa pagina, Paolo Grassi e Giorgio Strehler nel 1951.

## LEADER IN ITALIA PER LA INFORMATIZZAZIONE DELLE BIGLIETTERIE



Dopo i trionfi riscossi si infoltisce la schiera dei teatri in cui replichiamo il successo di CHARTA: la nostra biglietteria elettronica. Un sistema evoluto, eccezionalmente rapido e sicuro, che consente la prenotazione del posto da ogni punto remoto collegato al teatro via telefono, visualizzando l'intera pianta di ogni spettacolo in cartellone.



Un'installazione di grande pregio, che elimina la possibilità d'errore e velocizza tutte le operazioni. Un traguardo della ricerca applicata, raggiunto per conferire prestigio e funzionalità al Vostro Teatro.

Leoni Daniele si è qualificata nel 1987, col grande successo riscosso dalla prima bi-

glietteria elettronica, installata al Teatro Comunale di Bologna.

Negli anni successivi hanno fatto la stessa scelta: Teatro alla Scala di Milano, Teatro Carlo Felice di Genova, Teatro Regio di Torino, Teatro Verdi di Trieste, Teatro Donizetti di Bergamo, Teatro Valli di Reggio Emilia.

ANNUNCIATA LA PUBBLICAZIONE DI UN LIBRO BIANCO

## I TEATRI STABILI IN CRISI D'IDENTITÀ

*Più di 80 produzioni, 50 testi italiani, oltre 2.100 recite e 22 tourné all'estero; ma le cifre non nascondono i problemi - L'Unat per un rilancio del settore pubblico - La relazione di Franco Ruggieri e i pareri dei direttori - Ivo Chiesa: «Via i mercanti dal tempio» - Ronconi: «Ripensare la formula degli abbonamenti» - Carriglio: «Dobbiamo ritrovare la progettualità artistica».*

VALERIA PANICCIA

**I**n tempi di forti polemiche e *j'accuse* i Teatri Stabili si sono dati appuntamento per un primo momento di confronto e di verifica, dopo il processo di riforma (il primo nel settore Prosa) decretato dall'ex-ministro Tognoli che stabiliva una progettualità triennalizzata, nuove responsabilità ai direttori, obbligo di pareggio finanziario, pena il commissariamento, e rapporti solidi e chiari tra soci degli Stabili, Regioni ed enti locali.

Franco Ruggieri, presidente dell'Unat (Unione nazionale attività teatrale) nonché direttore dell'Audac, presenti tutti i direttori degli Stabili, tranne Strehler e Baudo, ha rivendicato il ruolo dei Teatri Pubblici «in un momento in cui la parola *pubblico* è divenuta sinonimo di sprechi, lentezze ed altro più grave» e ha esortato i partiti «a non impedire nomine di consigli di amministrazione a livelli di autonomia e competenza». «Se non esiste una legge — ha ribadito Ruggieri — la colpa non è del Teatro italiano. Le leggi devono venire dal Parlamento e non dai teatranti, i quali sono disponibili al dibattito per giungere ad uno statuto, strumento essenziale e fondamentale».

Le funzioni primarie del Teatro Pubblico sono state delineate in più punti: produzione di spettacoli intesi, prima che come prodotto, come esperienza, progettualità ampia e lungimirante, ospitalità, centri di studio, laboratori, scuole di teatro, stabilità del nucleo artistico per un migliore lavoro di palcoscenico affinché il teatro sia la «casa degli attori», delle giovani leve e degli interpreti di rilievo. «Si è creduto di individuare il male del teatro nelle paghe spropositate degli attori — ha puntualizzato Ruggieri — ma il costo alto degli attori riguarda una fascia limitata e comunque bisognerà rivedere il sistema che consente ad alcune celebrità di guadagnare due milioni a recita».

Inoltre è stata annunciata per marzo la pubblicazione di un «libro bianco», del tipo di quello già uscito per gli Enti Lirici, in cui saranno esposti gli aspetti negativi e positivi degli Stabili Pubblici «che non hanno nulla



da nascondere»: una sorta di radiografia dettagliata.

Qualche dato, adesso, sulla stagione passata e quella in corso.

### PIÙ DI 80 PRODUZIONI

Nel '91/92 i 14 Teatri Stabili Pubblici hanno realizzato 93 produzioni per 2.518 giornate recitative, toccando 362 piazze, cui vanno aggiunte 7 tournées all'estero, con 1.210.382 spettatori; riguardo l'attività distributiva gli Stabili Pubblici hanno ospitato 307 complessi con 1.004.533 spettatori. Complessivamente gli spettatori sono stati 2.214.915. Sono stati erogati 29,8 miliardi di lire da parte del Ministero, pari al 3% del Fus 1992 e al 19,9% del Fondo Prosa.

Alcune cifre riguardo la stagione '92/93: 46 sale gestite, 232 complessi ospitati per 2.246 recite, di cui 708 di compagnie pubbliche e 1.438 di compagnie private; 84 spettacoli in produzione di cui 57 nuovi allestimenti e 27 riprese; i testi italiani sono 54 contro i 30 stranieri. Per l'omaggio a Goldoni nel bicentenario della scomparsa: 10 allestimenti, 452 piazze, 2.166 recite di cui 1.490 che si effettuano nei rispettivi bacini di utenza e 676 in regime di scambio; 22 le tournées all'estero.

### PARLANO I DIRETTORI

*Hystrio* ha raccolto le opinioni di alcuni dei direttori presenti, piuttosto laconici durante la conferenza stampa.

**IVO CHIESA** (direttore Teatro di Genova) - I teatri stabili pubblici hanno maggiori sovvenzioni rispetto a quelli stranieri, così pure i teatri privati. Però i nostri costi sono i più alti d'Europa. Nutro amarezza e malinconia nel vedere quanto si sia fatto raro quel sentimento che è la passione. Bisogna tornare a lavorare sia nel teatro pubblico che in quello privato con passione. Che escano i mercanti dal tempio, come diceva Copeau.

**MIMMA GALLINA** (direttore Teatro Stabi-

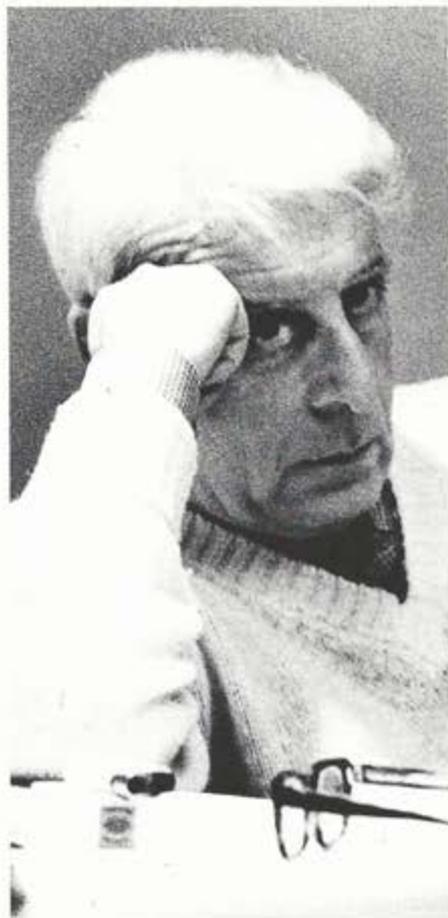


*le Friuli Venezia Giulia*) - Il discorso del mercato è vasto. Il libro bianco sarà utile. Il fatto grave è che il teatro si ritrova a pagare interessi bancari altissimi sui ritardi dei finanziamenti pubblici. Per non parlare poi dei costi di quelle che sembrerebbero inezie: rinnovo del contratto, 80 milioni; pompieri, 90 milioni.

**ROBERTO GUICCIARDINI** (direttore Teatro Stabile di Palermo) - Il Teatro Stabile non è in crisi. Provengo dalle cooperative dove c'era un altro entusiasmo che oggi si è perso. Sono impressionato del fatto che a Palermo ci sia una gran voglia di partecipazione. Gli abbonamenti sono cresciuti. Bisogna non deludere gli spettatori, offrendo loro cartelloni con testi capaci di porre almeno delle domande, se non dare risposte. Credo ancora nel teatro come luogo di utopia e di riflessione. Un problema grave è costituito dagli interessi passivi.

**GIULIO BOSETTI** (direttore Teatro Stabile del Veneto) - Credo anch'io che il Teatro Stabile non sia in crisi. Dopo la direzione dello Stabile di Trieste e dopo una compagnia privata ho deciso di ritornare nel settore pubblico perché credo in questo tipo di struttura. Il problema sta nei finanziamenti e nei ritardi degli enti pubblici, della Regione, del Comune e del Ministero.

**MARCO BERNARDI** (direttore del Teatro Stabile di Bolzano) - Il Paese è in crisi. Ora si rimettono in discussione anche i meccanismi del mondo del teatro. In Italia il teatro è governato dal mercato e dal sistema delle tournée. Il teatro di Francoforte dove ho lavorato non ospita. Bisogna girare meno: solo così lo spettacolo non si devasta, le entrate e le uscite saranno direzionate meglio, si potranno mettere in scena spettacoli a rischio, le novità.



**SANDRO SEQUI** (direttore Centro Teatrale Bresciano) - È il primo anno che gli Stabili hanno una nuova vita. La qualità artistica e culturale è determinata dal Teatro Pubblico che è stato in crisi ma è ora in ripresa. Dobbiamo essere creativi, qualificarci per regia e recitazione, rischiare, non sperperare, né basare tutto sull'incasso. Spesso siamo costretti ad adeguarci. Io però non lo faccio, metto in scena testi particolari.

**PIETRO CARRIGLIO** (direttore del Teatro di Roma) - I Teatri Stabili devono trovare una forte progettualità artistica. In alcuni esiste, in altri è più debole. Il Teatro Pubblico è centrale rispetto al Teatro Italiano. È stato un errore disattendere questa centralità.

**LUCA RONCONI** (direttore Teatro Stabile di Torino) - Il Teatro Stabile non è in crisi ma in difficoltà, in una crisi di identità semmai. È necessario chiedersi quali siano le sue vere funzioni. «Pubblico» (inteso come teatro) è ora una parola impopolare. Si mette sempre di mezzo il Lingotto, ma è pretestuoso parlare di quell'evento. Fare diventare teatro un luogo che non lo era, costruire tribune per gli spettatori ha un valore. È la commissione piuttosto che lo spettacolo in sé che tra l'altro ha convogliato sponsorizzazioni (Ferrovie dello Stato, per esempio) che finora per il teatro non si erano mai viste. Il Teatro di Roma ha una sua identità, ha scelto la linea dei classici italiani, io a Torino faccio altre cose che Milano non fa. Per la maggior parte del Teatro Pubblico gli spettatori sono costituiti da abbonati. E questo è un problema, perché fa inaridire le scelte. □

A pag. 14, Pietro Carriglio. In questa pagina, dall'alto in basso e da sinistra a destra: Luca Ronconi, Ivo Chiesa, Sandro Sequi e Marco Bernardi.

CRITICI DI TEATRO OGGI: IMPUTATI E VITTIME

# CRITICA DRAMMATICA: CRISI, COME USCIRNE



**H**ystrio apre, con questo numero, un'inchiesta sulla condizione della Critica drammatica in Italia, inchiesta che continuerà nei prossimi numeri. Già cinque anni orsono, al suo apparire, la nostra rivista aveva pubblicato sull'argomento un dossier risultante da un questionario inviato ai critici e agli studiosi di teatro. Le risposte erano state numerose, autorevoli ed argomentate, e il dossier aveva suscitato notevole interesse fra gli addetti ai lavori.

Perchè riaprire l'inchiesta cinque anni dopo? Perchè il quadro emerso allora, già allarmante, si è incupito, e la crisi della critica teatrale è oggi argomento corrente, inscritto in una crisi del sistema teatrale che nessuno più nega. Diseducazione culturale del pubblico, dequalificazione della funzione critica sostituita con la promozione pura e semplice degli spettacoli, riduzione degli spazi di intervento su giornali e periodici, censori in fogli paga nei registri dei teatri, abbandono della stroncatura e prevalenza di atteggiamenti conformistici, ambigua definizione professionale e sindacale della funzione: i mali rilevati cinque anni orsono si sono aggravati. Al punto che l'Associazione nazionale Critici di Teatro, si sta interrogando sul proprio futuro.

In queste condizioni ci è parso utile riaprire il discorso, per avviare un dibattito approfondito, che ridia tensione, speriamo, a quanti sono chiamati dalla loro funzione ad essere la *coscienza del Teatro*. Ringraziamo quanti, numerosi, hanno risposto. E sollecitiamo chi abbia una parola da dire ad inviarci le sue risposte. □

# CRITICO DI TEATRO: SE CI SEI BATTI UN COLPO

Guido Almansi

**1** - Non capisco cosa significhi «crisi della Critica». Là dove c'è un grande teatro, la critica è ugualmente viva. Se c'è crisi della critica, sarà una conseguenza della crisi del teatro, che dipende sia dalla rarità di grandi spettacoli, sia dal fatto (deleterio) che i cattivi spettacoli girano di più di quelli buoni (potrei fare molti esempi). Come con i soldi: *La mauvaise monnaie chasse la bonne*.

**2** - Il dodici per cento? Sono sorpreso dalla percentuale così alta. Pensavo di meno. Mi chiedo se l'indagine tiene conto anche dell'influenza negativa (per esempio, io cerco di evitare gli spettacoli «lodati» da un certo critico).

**3** - Una regola deontologica del critico è quella di

*Una regola deontologica del critico è quella di non addormentarsi a teatro ma a volte, in Italia, è molto difficile.*

non addormentarsi a teatro; ma a volte, qui in Italia, è molto difficile.

**4** - Il problema è molto ampio. Mi limiterò a denunciare un'esperienza personale. Credo di non essere il solo critico teatrale in Italia che ha ricevuto telegrammi in cui mi si prega di non andare a un certo spettacolo perché la mia presenza non è gradita. Gli attori e i registi che si comportano così dovrebbero essere additati al pubblico ludibrio. Ecco i nomi: le due persone che mi hanno mandato telegrammi del genere sono Leo De Berardinis e Giancarlo Sepe.

**5** - Anche questa domanda mi sembra oscura. Esistono grandi critici e piccoli critici; critici leggibili e critici illeggibili. Cosa vuol dire «critico tradizionale»? Se il modello è Renato Simoni, spero proprio di non appartenere a quella categoria. Se il modello è Chiaramonte o Ripellino, allora voglio anch'io essere un critico «tradizionale».

**6** - Le condizioni sono dipendenti dalle condizioni del teatro in genere. A me sembra che lo spazio dedicato al teatro dai quotidiani e dai settimanali sia, nel complesso, giusto. Quando il teatro migliorerà, migliorerà anche l'afflusso di pubblico e i giornali ci daranno più spazio.

**7** - La domanda è anacronistica. Dov'è in Italia il critico letterario che non è anche coinvolto con qualche impresa editoriale? La domanda presuppone una cultura del Parnaso, o dell'Arcadia; non quella di una nazione moderna.

**8** - Non accetto la formula «ruolo formativo della critica».

**10** - Vedi risposta a domanda 7.

Giovanni Antonucci

**1** - Magari fosse un discorso alla moda. È una tristissima realtà, che si fa più grave ogni giorno con una critica che, con poche eccezioni (cinque o sei), non ha più alcuna credibilità né culturale né «tecnica» né morale.

**2** - È un miracolo, a mio avviso, che il 12 per cento degli spettatori sia ancora influenzato dalla critica: segno che, fra il pubblico, ci sono ancora molti — si fa per dire — ingenui.

## LE DODICI DOMANDE DELL'INCHIESTA

**R**ipubblichiamo il questionario spedito per impostare la nostra inchiesta sullo stato della Critica drammatica in Italia. Lo facciamo al duplice scopo di favorire la comprensione delle risposte che figurano in questo numero di *Hystrio* e di dare anche ad altri la possibilità di partecipare, rispondendo, all'inchiesta.

Il questionario è orientativo; le risposte anche parziali vanno indirizzate a *Hystrio*, viale Daniele Ranzoni, 17 - 20149 Milano - Fax (02) 48700557.

Gli interventi pubblicati su questo numero sono (in ordine alfabetico) di: Guido Almansi (*Panorama*), Giovanni Antonucci (*Il Tempo*), Fabrizio Caleffi, drammaturgo; Giovanni Calendoli, docente, drammaturgo; Ghigo De Chiara, drammaturgo, critico; Maura Del Serra, docente, scrittrice; Vico Faggi, scrittore, critico; Siro Ferrone, docente, drammaturgo; Gilberto Finzi, scrittore; Gastone Geron (*Il Giornale*); Enrico Groppali, drammaturgo, saggista; Paolo Lucchesini (*La Nazione*); Mario Moretti, drammaturgo; Enzo Moscato, drammaturgo, attore; Carlo Maria Pensa (*Famiglia Cristiana*); Giovanni Raboni (*Corriere della Sera*); Renzo Rosso, scrittore; Manlio Santanelli, drammaturgo; Sergio Surchi (*Il Popolo*).

Numerosi altri interventi sul prossimo numero. Ecco intanto il questionario-base dell'inchiesta.

**1** - Crisi (o malessere) della Critica drammatica: è una realtà o un discorso alla moda?

**2** - Secondo un'inchiesta (Makno), soltanto il 12% degli spettatori è influenzato dalla Critica. Considerazioni, ragioni di questa perdita di audience.

**3** - Esiste oppure no un «arsenale critico» comune (regole deontologiche comprese) a prescindere da posizioni ideologiche, estetiche, politiche?

**4** - Rapporti del critico con il sistema teatrale, con gli organi di informazione e con il lettore: osservazioni, rilievi e proposte, il più possibile desunti da personali esperienze.

**5** - Sembra tuttora logica, e auspicabile, la distinzione fra la Critica cosiddetta «tradizionale» e la Nuova Critica, ad essa contrapposta?

**6** - Quali sono, a vostro parere, le condizioni di lavoro del critico, oggi, in rapporto con la società teatrale, il governo del teatro, i giornali e i periodici, i nuovi media?

**7** - Domanda collegata alla precedente: l'invito in passato rivolto al critico affinché «si sporcasse le mani» (ossia accettasse di farsi coinvolgere a vari titoli nel lavoro teatrale) conserva la sua attualità? O è preferibile un «distacco» a tutela dell'autonomia di giudizio? In particolare: personali esperienze di coinvolgimento, e motivazioni (consulenze, direzioni artistiche, attività promozionali, etc.).

**8** - Le direzioni dei giornali, i servizi degli spettacoli, l'Ordine dei giornalisti, la Federazione della stampa italiana, la Federazione editori sembrano coscienti del ruolo formativo della critica? Proposte al riguardo, anche in termini di definizione professionale/contrattuale del ruolo.

**9** - Considerazioni sugli spazi di intervento. La Critica teatrale, oggi, è una poltrona in platea o ha un dovere di presenza e di intervento in tutti i «luoghi» nei quali «si fa teatro»: festival, scene universitarie, laboratori teatrali, video, radio?

**10** - Critica drammatica e docenza universitaria: i ruoli sono chiari? I rapporti soddisfacenti?

**11** - Stato dei rapporti associativi di categoria: valutazioni, suggerimenti. Quale il ruolo, oggi, dell'Associazione nazionale Critici drammatici? Come qualificarlo in concreto?

**12** - Segnalazione eventuale di «casi» indicativi dello stato della Critica drammatica.

3 - Non esiste alcun «arsenale comune» fra i critici. Ognuno, con rarissime eccezioni, gioca per conto suo, soprattutto per i propri interessi. I quali, naturalmente, hanno poco o nulla a che fare con la funzione del critico quale mediatore fra il palcoscenico e la platea.

4 - I rapporti del critico con il sistema teatrale sono, nella maggioranza dei casi, di scambio di favori: puri rapporti di potere, insomma. La filosofia dell'«io dò una cosa a te e tu dai una cosa a me» è imperante, anche se, naturalmente, non bisogna fare di tutta un' erba un fascio. Difficili sono, inve-

gato nella gran maggioranza dei casi e senza alcun potere contrattuale. Per di più, e ciò riguarda solo parzialmente le responsabilità di editori e direttori, è in molti casi una persona che non ha alcuna competenza specifica e, spesso, neppure un adeguato livello culturale in senso generico. A differenza di una ventina d'anni fa, oggi si fa critico teatrale chiunque, per raccomandazione, ripiego o altro.

10 - I rapporti fra la critica militante e i docenti universitari di storia del teatro sono quasi inesistenti. I critici militanti, con rare eccezioni, igno-

tutta Italia. Il pubblico ha perduto la sua omogeneità, attingendo via via alle più svariate categorie sociali (e culturali), mentre la borghesia medio-alta ha smesso di considerare il teatro come una consuetudine indispensabile al suo decoro. Intanto è avvenuta la transizione dall'età del giornalismo di opinione all'età dei *mass media*, nella quale più che il giudizio conta la pubblicità esplicita o mascherata, ed il pubblico si dirige verso quegli spettacoli che diventano di moda, perché intorno ad essi si crea un allettante frastuono. In questa situazione il critico non è in grado di seguire tutti gli spettacoli e finisce con lo scegliere pregiudizialmente alcuni, divenendo oggettivamente parziale. Ma esiste un limite ancora più grave. Essendosi dissolta l'omogeneità del pubblico teatrale, il critico oggi non sa più a chi esattamente si rivolge quando argomenta i suoi giudizi, e quale linguaggio deve adoperare per essere effettivamente compreso. Così accade generalmente che ogni critico, a seconda delle proprie preferenze, imponga a se stesso un lettore ideale, per il quale scrive; ma non è detto che questo lettore poi lo incontri ed allora in realtà parla soltanto a se stesso ed agli addetti ai lavori, i quali però sono molto più interessati alla pubblicità che alla critica.

Anche se illustri ed affermati, gli attori di ieri (io ho potuto personalmente osservarlo con Emma Gramatica e con Ruggero Ruggeri) attendevano sempre con ansia il giudizio della critica, anche per i suoi inevitabili riflessi di ordine economico. Così i primi come gli ultimi arrivati nel mondo teatrale odierno invece si preoccupano assai più di sapere se sono stati citati dal presentatore televisivo nella sua trasmissione o se una loro fotografia è apparsa su un rotocalco, sia pure in occasione dell'ultimo scandalo. Ed è logico, perché da fatti come questi dipende in gran parte il successo, e la realtà non può esser cambiata con un colpo di bacchetta magica.

Allora bisogna cantare un *requiem* alla critica teatrale, celebrando i fasti del suo passato? No. Sarebbe errato trarre dalle considerazioni finora fatte la semplicistica conclusione che l'esercizio della critica teatrale ha perduto ormai ogni funzione ed ogni possibilità di influenza sulla vita delle scene. Il complesso dei cambiamenti avvenuti nell'arco di cinquant'anni ha una valenza nettamente positiva, che però richiede di essere interamente sviluppata e applicata.

Ieri la critica governava con immediatezza diretta la fortuna dello spettacolo (e del botteghino). Nella società odierna questo governo è definitivamente passato in altre mani. (Un *pierre* e un fotografo contano più di un critico). Ma contemporaneamente lo spazio occupato dal teatro si è straordinariamente ampliato in direzioni nuove; l'orga-

## *I rapporti del critico con il sistema teatrale sono nella maggior parte dei casi di scambio di favori: io dò una cosa a te e tu dai una cosa a me. Puri rapporti di potere insomma.*

ce, i rapporti con il giornale. I direttori non si occupano, nella stragrande maggioranza dei casi, delle pagine dello spettacolo, anche perché hanno problemi e compiti più importanti da risolvere. I capiservizio, da parte loro, privilegiano il ginocchio di Johnny Dorelli e i problemi esistenziali di Pippo Baudo rispetto alle messinscene di Shakespeare e di Molière. Lo fanno con la certezza che parlare di Pippo Baudo o di Dorelli serve a vendere di più il giornale, ignorando che i *fans* dei divi del piccolo schermo non leggono i quotidiani.

Il rapporto con i lettori è il più soddisfacente e il più gratificante per i pochi critici che lo hanno. Lettere e soprattutto telefonate di gente spesso sconosciuta sono per il critico, che crede ancora in questo mestiere (che è «una missione», come diceva Gobetti), un conforto e una verifica del proprio lavoro. Almeno per me finora lo sono stati.

5 - Non esiste alcuna distinzione fra critica «tradizionale» e Nuova Critica. La distinzione esiste soltanto fra critici onesti, equilibrati, colti e grammaticalmente (e sintatticamente) con le carte in regola e critici parziali, non scrupolosi, privi di qualsiasi cultura (generale e specifica), oltre che spesso in difficoltà con la grammatica e la sintassi. Questi ultimi costituiscono purtroppo, la maggioranza della categoria.

6 - Vedi risposta 4.

7 - «Sporcarsi le mani» è stato interpretato da molti critici alla lettera, in un senso completamente diverso da ciò che intendevano coloro che lanciarono questo slogan. Ecco allora il critico che fa la campagna elettorale sul suo quotidiano per il candidato favorito alla direzione dello Stabile. Ne viene ricompensato generosamente con l'inclusione di una sua commedia (quanti critici scrivono commedie, nel nostro Paese...) in cartellone e con l'affidamento al figlio di un seminario finanziato dallo stesso Stabile. Ecco che lo stesso critico impone sul suo giornale il giovanissimo nipote, semplice studente universitario, come recensore. Con il risultato di offendere il buon gusto e, soprattutto, la grammatica e la sintassi, decisamente ostiche al giovane universitario. Ecco il critico, d'altro quotidiano questa volta, che ricompensa con recensioni estremamente favorevoli gli spettacoli in cartellone del Teatro Stabile, del quale è collaboratore con tanto di contratto per un progetto di prestigio e di lunga durata. Ecco il critico che recensisce, naturalmente con assoluta generosità, gli spettacoli prodotti da un teatro di cui è consigliere d'amministrazione. Ecco il critico che si dilata di traduzioni e adattamenti, e che, naturalmente, ricompensa il favore alle compagnie che decidono di utilizzare i suoi servizi. Potrei continuare ancora con molti altri esempi, ma mi pare che quelli fatti bastino e avanzino. In queste condizioni, come stupirsi se la maggioranza dei lettori, che non conosce questi retroscena ma li intuisce, non creda più ai critici?

8 - Se neppure la maggioranza dei critici stessi è cosciente del ruolo formativo della critica, è difficile che lo siano i direttori dei giornali, l'Ordine o la Federazione della Stampa, ecc.. D'altra parte, il ruolo del critico nel giornale è sempre più marginale. È per lo più un collaboratore esterno, mal pa-

rano completamente il lavoro scientifico che si fa nelle università. I docenti universitari, a loro volta, anche qui con isolate eccezioni, sanno poco o nulla di ciò che accade sui nostri palcoscenici. Molti si vantano addirittura di non andare mai a teatro: lo si vede nei loro scritti.

11 - L'Associazione nazionale dei Critici drammatici dovrebbe e potrebbe svolgere un ruolo fondamentale nella difesa, non solo sindacale, della categoria. Ma non l'ha fatto, anzi per molto tempo è stata capace di discriminare coloro che non erano d'accordo con la sua fallimentare gestione. Così alcuni di noi si sono dimessi e l'hanno abbandonata al suo destino. Le dimissioni del maggiore responsabile di questa situazione riaprono il discorso. Se le redini dell'Associazione saranno finalmente prese da chi ha intenzione di *unire* e non di *dividere*, le cose cambieranno positivamente e diversi critici, me compreso, collaboreranno alla nuova gestione.

12 - Vedi risposta 7. □

## Giovanni Calendoli

Penso che per discutere fondatamente sullo stato della critica teatrale in Italia sia necessario allargare l'orizzonte e incominciare il discorso, confrontando lo stato attuale del teatro in generale con quello passato.

Cinquanta anni addietro o, se si vuole, prima della guerra esistevano in Italia due indiscusse capitali teatrali, Roma e Milano. In queste capitali, dalle colonne di giornali particolarmente qualificati, dettavano legge pochi critici (per esempio,

## *Perduta una funzione ben delimitata, la critica si avvia ad acquistarne un'altra, di responsabilità culturale e politica: deve diventare attraverso la stampa la garante della nuova realtà teatrale.*

Silvio D'Amico a Roma e Renato Simoni a Milano). Il loro giudizio, generalmente espresso con chiarezza, decretava la fortuna o la sfortuna di uno spettacolo in tutta la Penisola, anche perché il pubblico teatrale aveva allora una composizione socialmente molto omogenea, appartenendo pressoché esclusivamente alla borghesia medio-alta. I critici non lanciavano i loro messaggi nel vuoto; ma con un linguaggio adeguato si rivolgevano direttamente a questo pubblico, che era in grado di intenderli. E da rilevare inoltre che gli spettacoli, allestiti da compagnie di durata pluriennale, erano relativamente pochi e che la critica di uno spettacolo appariva infallibilmente sul giornale all'indomani della prima. Insomma, nel bene e nel male, vigevo un sistema sufficientemente semplice e ordinato.

Oggi si sono straordinariamente moltiplicati gli spettacoli e molte compagnie si formano per mettere in scena un solo spettacolo. Centri di produzione teatrale piccoli, medi e grandi sono sorti in

nizzazione teatrale si è arricchita di strutture e di istituzioni stabili; si sono costituite varie scuole teatrali; il teatro è entrato finalmente nelle università; il teatro è stato incluso fra i compiti dell'amministrazione pubblica centrale e periferica, mentre nuove categorie hanno avuto accesso al teatro, dal quale fino a ieri erano state escluse.

La critica teatrale oggi non riesce più a governare lo spettacolo e il botteghino (che, se si esclude il giudizio estetico, le sono stati sottratti); ma in compenso è chiamata a governare con il suo giudizio questo nuovo spazio incomparabilmente più esteso. E governarlo significa anzitutto liberarlo dai pregiudizi del passato, ordinarlo nelle finalità culturali e sociali, coordinarlo nei suoi vari settori, dargli una configurazione unitaria che manca perché le varie aree si sono definite per forza spontanea nel corso degli anni attraverso processi molto differenziati. (Per esempio, scuole di teatro e insegnamento universitario).

Perduta una funzione ben delimitata, la critica



teatrale si avvia ad acquistarne un'altra di responsabilità culturale e politica molto maggiore: deve diventare, attraverso i giornali e le riviste, la garante della nuova realtà teatrale nelle sue varie manifestazioni, riconducendole a un'integrazione organica, che oggi è ben lontana dall'essere raggiunta.

Il «malessere» della critica teatrale esiste; ma è il malessere di una crescita, che, come tutte le crescite, è faticosa, perché apportatrice di più pesanti impegni. □

## Ghigo De Chiara

Nella dilagante cultura del consenso ogni attività critica subisce una progressiva emarginazione. Davvero non è un discorso alla moda. (1) Diciamo che è in crisi generale il piacere dell'intelligenza. Latinamente: *intelligo*, capisco. In tale quadro è più che attendibile l'inchiesta Makno (2) che segnala uno sparuto 12 per cento di spettatori tuttora vogliosi di avvicinare criticamente l'evento scenico: resta evidentemente un 88 per cento che a teatro arriva sollecitato non dalla fiducia nel recensore o per scelta ragionata, ma spinto dal soverchiante clamore che giornali e tv dedicano all'imbonimento dello spettacolo (interviste autocelebrative, curiosità sul «privato» degli interpreti, eccetera). Sicché nella sproporzione tra il

polemico perché le cattedre — contrariamente a quanto si voleva ai tempi della loro istituzione — sono diventate esclusivamente dei laboratori di ricerche mentre il loro compito fondamentale dovrebbe essere quello di preparare i futuri insegnanti della scuola pubblica alla «lettura scenica» della letteratura teatrale (e chi, se non la scuola, può formare il futuro spettatore consapevole?). Infine, sull'attuale situazione dell'Associazione dei critici di teatro (11) preferisco non pronunziarmi, essendone stato tra i fondatori. □

## Maura Del Serra

Non appartenendo *strictu sensu* alla categoria dei critici drammatici, rispondo al questionario nelle forme e nei limiti della mia esperienza teatrale, finora di tipo più creativo che professionalmente esegetico.

1 e 2 - La crisi è certamente realtà, inscrivibile nel più generale malessere della critica come *status* e funzione intellettuale pertinente alle diverse branche conoscitive (letteratura, arte, filosofia ecc.). La perdita di audience della critica sugli spettatori è collegata alla più generale frattura tra la predetta funzione intellettuale e il pubblico, che spesso la percepisce come esercizio di potere personale da parte di una «casta» o setta, come tale né disinteressata, né prioritariamente tesa

dalle componenti ideologiche, etiche, estetiche, politiche ecc., o dalla generale eredità concettuale classico-romantica del critico come Mentore o come *artifex additus artificis* (ma dalla figura del critico è ineliminabile, in una certa misura, il carattere di «doppio» tipico della sua natura/funzione: «doppio» dell'autore da un lato, e dall'altro specchio degli umori, o, se si vuole, della coscienza collettiva del pubblico).

6 e 7 - Credo siano rapporti complessi e spesso ambigui, ad un tempo di sudditanza e di solitudine: la tendenza, nel chiacchiericcio del villaggio globale alimentato dai media vecchi e nuovi, è quella ad alzare la voce in atteggiamenti variamente faziosi, a «gestire» in senso etimologico: a costruire con presenzialismo il proprio personaggio, garantendosi come «critico laureato» di questa o quella consorzeria. Certo il coinvolgimento *in re* è a tutt'oggi utile e necessario — oggi, anzi, più di sempre — da parte del critico, che, se ha davvero l'*âme du rôle* — cioè una coscienza giudicante perché creativa e non corrivamente avallante nei confronti dell'*establishment* teatrale — non vedrà contraddetta ma confermata la propria autonomia di giudizio, quel «ruolo formativo» che oggi la critica conserva soprattutto come rivendicazione teorica e/o nostalgia umanistica, e del quale gli organi e l'apparato della stampa non hanno, mi sembra, consapevolezza se non in termini tendenziosi (di uso, di immagine, di portavoce-facciata). Da questa situazione il «dovere di presenza» attenta e polimorfa del critico in tutti gli spazi teatrali, specialmente in quelli *in progress* o alternativi, risulta tanto più rifondante e vitale in quanto riproposta di impegno, nel senso latamente civile del termine. Anche la chiarezza del rapporto fra critica drammatica e docenza universitaria (10), oggi scarsa, dovrebbe essere ridefinita individualmente e categorialmente a partire da questo impegno, capace di integrare — con adeguati supporti istituzionali — la figura del docente-catalogatore sincronico di storia del teatro, legato alla memoria storica delle forme e dei generi, in quella del critico *sur place*, militante o comunque attento al presente come serbatoio delle linee di tendenza della ricerca teatrale (capace quindi di discernervi l'effimero dal durevole): il che implica il suo costante coinvolgimento estetico-morale, ma anche il riconoscimento, da parte della società e quindi del pubblico, di un suo ruolo dialetticamente fondante e formante. □

*Diciamo che è in crisi generale, oggi, il piacere dell'intelligenza, dal latino intellego, capisco. Più che attendibile, dunque, il dato statistico secondo cui uno sparuto 12 per cento di spettatori interroga i critici drammatici.*

chiasso dell'informazione *brillante* e il (penalizzato) momento della riflessione, il critico teatrale impersona presso l'editore (4) la figura del collaboratore senza audience e quindi a mala pena tollerato (8). Ma, al di là del teatro, il problema va riferito alla intera politica culturale del nostro Paese: la condizione del critico è solo una piccola «spia» tra le tante. Quanto a critica di tradizione e nuova critica (5), sono termini per me incomprensibili: esistono soltanto critici competenti e critici improvvisati. Nel seno della prima categoria è accettabile ogni diversità: (6) (7) il critico coinvolto e quello che si tiene lontano dalla mischia, l'onnipresente e il solitario, il partecipe e il distaccato. Quanto agli spazi d'intervento, non credo che il critico debba accorrere dovunque come i pompieri (9): la scelta delle singole occasioni cui partecipare appartiene ai suoi criteri di estetica e di politica culturale, insomma al suo «arsenale critico» (3). Sui rapporti fra critica drammatica e docenza universitaria (10), il discorso si farebbe lungo e

all'informazione oggettiva, bensì implicata e strumentale ad interessi di gruppo, di testata, di partito ecc., e quindi ben lontana dalla concezione di servizio culturale e/o di *paideia* (formazione del gusto dello spettatore, della sua capacità di lettura di un testo e del suo correlativo oggettivo mobile, l'allestimento).

3 - Tale deontologia, che secondo me è necessario e urgente recuperare, dovrebbe oggettivamente identificarsi con il precedente criterio della *paideia* del gusto, mentre il senso soggettivo è, credo, più difficilmente enucleabile a prescindere dalla formazione personale e quindi, appunto,

*La perdita di audience della critica è collegata alla frattura fra la funzione intellettuale e il pubblico, che spesso la percepisce come esercizio del potere di una casta.*

## Vico Faggi

Rispondo limitatamente alle voci in cui ritengo di avere qualcosa da dire.

**2** - La perdita di influenza della critica dipende fondamentalmente da due fattori, imputabili l'uno ai critici e l'altro al pubblico. Ai primi si deve addebitare un difetto di chiarezza e di competenza, al secondo un deficit culturale. Conseguenza: il successo di uno spettacolo è legato soprattutto a fattori estranei alla critica e alla cultura; è dipendente dalla cronaca (specie tv), dagli scandali, dal divismo, dal budget pubblicitario.

**3** - Non esiste, anche se sarebbe auspicabile, un arsenale critico comune, che sia basato su alcuni principi universalmente accolti. Per esempio: il

no, anche perchè era mediocre e sostenuto dalla corporazione.

**5** - L'unica differenza è anagrafica.

**6/7/10** - Il critico oggi conta sempre meno, anche se enti locali e teatri continuano ad invitarlo a essere presente. In realtà il suo posto è stato preso dalla pubblicità diretta e indiretta (i servizi di presentazione degli spettacoli, le interviste, le foto-notizie): in questo senso l'esempio corrotto massimo è fornito da *la Repubblica* e dal *Corriere della Sera*. Quanto allo «sporcarsi le mani» posso dire, personalmente, di avere abbandonato la critica militante dopo la decisione di dedicarmi alla scrittura teatrale. Faccio adesso il critico universitario e trovo ridicolo, oltre che faticoso, l'affanno con cui i miei colleghi universitari rincorrono gli spettacoli, i *workshops*, i laboratori, le in-

mestiere: per cultura, esperienza, background e onestà professionale. I metodi, importantissimi, vengono dopo: anzi, sono presupposti assoluti. □

*Esiste un arsenale critico, la cui conoscenza è indispensabile; ma tra le regole deontologiche non c'è soltanto l'onestà intellettuale. Si deve dare anche spazio alle posizioni estetiche: senza le quali la critica non è più possibile.*

*Ai critici teatrali, oggi, si deve addebitare un difetto di chiarezza e di competenza; agli spettatori un deficit culturale.*

critico è al servizio del pubblico, non di se stesso. Il critico deve informare e motivatamente giudicare, non esibire il suo virtuosismo (o presunto tale). Il critico deve farsi capire così come fanno, nella loro prosa limpida e rigorosa, i grandi saggi come Praz, Solmi, Cecchi, Macchia. Il critico deve fornire ai lettori informazioni sul testo e sullo spettacolo e, sulla scia di queste, pervenire al giudizio di valore, coerentemente. Eliot parlava, se non erro, di una parafrasi valutativa.

**5** - La distinzione tra Critica e Nuova Critica non è fondata. Sono altre le distinzioni che contano, a cominciare da quella sub.3. E poi: ci sono critici competenti che non sanno scrivere, critici incompetenti che scrivono bene. Ci sono anche — mi auguro — critici competenti che scrivono bene. Capaci cioè di dar conto di ciò che sulla scena hanno veduto, inquadrando nella prospettiva delle categorie (estetiche e storiche) pertinenti e cogliendone valori e disvalori.

**7** - La formula «sporcarsi le mani» ha un'accezione positiva ed una negativa. Se si allude a quella negativa, la risposta è secca: non bisogna. Per esempio: se il regista Tizio dà miei lavori, io non posso recensire alcuno spettacolo di Tizio; se collaboro alle pubblicazioni di una istituzione teatrale, non posso intervenire criticamente sugli spettacoli della stessa.

È una questione di sensibilità etica e non ci sono scappatoie. □

## Siro Ferrone

**1** - La critica teatrale sta scomparendo come dimostra, insieme ad altri fatti, il 12 per cento di cui alla seconda domanda.

**2** - Mi pare un dato ottimistico rispetto alla realtà.

**3** - A costituire un «arsenale critico» sufficiente potrebbe bastare l'etica. Anche la grammatica tuttavia, talvolta, non sarebbe malvista.

**4** - Il sistema teatrale cerca di corteggiare, adulare, comprare i critici teatrali coinvolgendoli in sfibranti maratone di convegni, tavole rotonde, presentazioni, ospitalità. In genere, i critici accettano con entusiasmo quando sono novizi, poi sopportano per pigrizia e comodità quando sono a metà carriera, in fine di carriera ne approfittano per qualche gita pensionistica. Gli organi di informazione sono nello stesso tempo la fonte del potere del critico e il suo contrario. La collocazione in pagina, la puntualità dell'uscita, gli errori e i tagli, le recensioni negate per dare spazio alla pubblicità o alle veline, il sollievo per l'allontanamento di un vice ingombrante, preparato o intrigante: sono le delizie del rapporto con la redazione. La mia esperienza personale, presso *l'Unità*, come collaboratore esterno, ha anche registrato, tranne il caso dell'eccellente Aggeo Savioli (uno dei pochi critici autentici sopravvissuti) il trionfo dell'opportunismo, dell'ignoranza e delle pressioni politico-sindacali. Ha sempre vinto l'inter-

terviste con gli attori, le tavole rotonde, i seminari con il teatro professionale. Mettono cioè uno zelo eccessivo nel copiare il lavoro dei giornalisti; ma siccome i giornalisti non riescono più a informare su quello che precede e segue lo spettacolo con decente obiettività, ben venga anche questo affanno. Certo oggi all'università si parla

*Nei giornali i servizi degli Spettacoli sono spesso succubi del mercato e i direttori usano cinicamente gli Spettacoli per le loro strategie meschine. Difficile vedere una via d'uscita.*

più liberamente e analiticamente anche del teatro contemporaneo, perchè il docente è generalmente più libero del critico giornalista. Tranne alcuni casi di docenti che, non si capisce perchè, si fanno servi di artisti con la speranza di diventare capiscuderia. Il bello è che sono anche in «buona fede».

**8** - Detesto ogni forma di corporativismo giornalistico. I servizi degli spettacoli sono spesso succubi del mercato, i direttori dei giornali «usano» cinicamente gli spettacoli per le loro strategie meschine. Non vedo vie d'uscita.

**9** - Così com'è, la critica teatrale giornalistica, visto che i giornali la respingono, ha il dovere di andare a cercarsi altri spazi. Dove tuttavia farà quello che potrà e saprà.

**11** - Il ruolo dell'Anct? Nessuno, se non quello di associazione dedita allo sfruttamento delle risorse convegnistico-termali del nostro Paese. □

## Gilberto Finzi

**1** - Realtà, realtà (come diceva Pirandello): cioè, appunto, discorso alla moda.

**2** - Perdita di audience? Macchè. La critica è talmente accademica, falsa, inutile, bolsa, che è sperabile che si perda anche quel 12 per cento di spettatori che se ne crede influenzato.

**3** - Esiste, sì, un «arsenale critico», ma mi pare che tra le regole deontologiche non ci sia solo l'onestà intellettuale e pratica, e che si debba dare il massimo spazio anche alle posizioni estetiche: senza le quali, che critica si può fare?

**4/6/7** - Mi pare che il critico si occupi solamente, esclusivamente: a) dei rapporti con gli «organi di informazione» (in altre parole, col proprio giornale); b) con il sistema teatrale in senso stretto (con gli spettacoli da giudicare e, meglio, con le relazioni utili da mantenere). Il lettore, chi è costui?

**5** - C'è, e ha diritto di esistere, una sola critica (teatrale, letteraria o cinematografica o altro, che sia), ed è la critica capace di svolgere il proprio

«che non fa una lira», ha contribuito a togliere credibilità alla critica i cui giudizi anche più ferocemente negativi restano soltanto «a futura memoria». A New York la bocciatura dei critici più autorevoli costringe i produttori a far calare definitivamente il sipario sullo spettacolo contestato anche dopo una sola settimana. Il marchingegno degli aiuti governativi, regionali, comunali e la politica degli abbonamenti — con la conseguenza di spettacoli acquistati a occhi chiusi — comporta, da noi, che continuino implacabilmente a girare spettacoli da dieci spettatori a sera (prime escluse).

**3** - Sono pessimista. Forse esisteva un «arsenale critico» quando il teatro era patrimonio della società civile e la società civile rispettava precisi codici. Nell'odierno degrado del «pubblico» è fatalmente coinvolta anche la critica drammatica.

**4/6** - Il critico — che sempre più spesso è un collaboratore esterno all'«officina giornalistica» — ha sempre minore potere nei confronti della strategia aziendale, dei nuovi miti giovanili, della cultura dell'immagine. Soltanto il prestigio personale, e la disponibilità ad utilizzarlo, possono porre argine ad una progressiva emarginazione.

**5** - Coesistono, per fortuna, ottimi critici tradizionali e altrettanto ottimi critici «nuovi». Malauguratamente fanno guasti più avvertibili taluni disinformati passatisti e altrettanti sedicenti «avanguardisti», talvolta fermi su retrograde posizioni anni Venti.

**7** - L'invito a «sporcarsi le mani» è stato troppo spesso utilizzato per gonfiarsi le tasche. Dubito dell'obiettività di colleghi che dirigono festival, hanno velleità drammaturgiche, sono consulenti ben remunerati.

**8** - Forse la creazione di un sindacato, o meglio di un gruppo di specializzazione aderente alla Fnsi — e pertanto composto soltanto di giornalisti professionisti o pubblicisti — potrebbe arrivare ad una definizione professionale-contrattuale, magari con l'impegno sinergico dei colleghi cinematografici e musicali.

**9** - Bisogna distinguere fra le utopiche pretese

sessantottesche secondo cui un critico dovrebbe «compartecipare» alla nascita di ogni spettacolo (sicché ogni testata giornalistica dovrebbe avere almeno una dozzina di critici) dall'opportunità (ma in ogni caso non dall'obbligo) di una presenza del critico «nei luoghi dove si fa teatro». Purché il critico non si riduca a megafono, più o meno interessato, di una qualche consorteria.

**10** - Non a caso i docenti di teatro hanno costituito una loro specifica associazione. I problemi del giornalista e dell'accademico sono fatalmente diffusi: ciò non significa che non sia auspicabile una sempre più stretta convergenza di intenti.

**11** - È indispensabile indire gli «stati generali» dei critici dello spettacolo per ridisegnare una mappa comune delle rispettive esigenze professionali, contrattuali, deontologiche. Soltanto in

stanguardie, certi geni si disfano e si consumano nel degrado generale della Penisola, eppure gli intoccabili decretati tali dalla giovane critica degli anni Sessanta sono difesi con accanimento disperato, dal momento che la loro ex-carica eversiva è stata assunta e imposta a livello di ricerca nelle università ed è travalicata in quello che, con un certo eufemismo, può assumersi come Luogo Comune della Critica. L'arsenale critico comune dipende direttamente dai modi e dai vezzi che il vezzeggiamento dei Geni Italici ha assunto nella scrittura — e nella struttura psicologica — della critica di quegli anni, che poi supergiù è rimasta la stessa.

**4** - Discuto la seconda parte della domanda. Il sistema teatrale italiano, infatti, non è scollato dalla partecipazione (o dal coinvolgimento in prima

**8** - Che la critica debba uniformarsi a un ruolo formativo, oh certo sarebbe una bellissima cosa. Ma ha ancora un senso sognare l'utopia? Mi limito a rispondere come Sigismondo nel *Calderon* di Pasolini: questo, mia cara, non è possibile.

**9** - La critica è, comunque, onnipotente. Quindi non vedo come o cosa o quale territorio rimanga ancora sguarnito della sua presenza.

**10** - I rapporti fra critici e docenti sono viziati in partenza, dal momento che l'università italiana è il regno di quel complesso fenomeno che chiamasi lottizzazione.

**11** - L'Associazione critici potrebbe essere potenziata, certo, come ogni attività umana. Se in futuro ci sarà una sede milanese, vedo qualche concreta possibilità di miglioramento, data la nostra natura di eredi di Maria Teresa.

**12** - Il caso dell'*Avanti!* che si è disfatto della critica. Ma è un caso sporadico, una rondine che non fa primavera. Anche se mette la classica pulce nell'orecchio: forse tra vent'anni la critica, ripeto, sarà un'informazione computerizzata tra tante... Utopia? Forse. □

## Urge promuovere gli Stati generali dei critici dello Spettacolo, per ridisegnare una mappa comune delle rispettive esigenze professionali, contrattuali, deontologiche.

un secondo tempo si potrà riconsiderare il ruolo di una rinnovata Associazione nazionale dei critici drammatici.

**12** - Quello che si autodefinisce il più autorevole e diffuso quotidiano italiano ha non poca responsabilità, con la sua sempre più scarsa attenzione riservata al teatro, nella progressiva disattenzione specifica. Da sempre molte testate, ovvero direttori e capiservizio di altre testate, sono abituati a considerarlo un esempio cui attenersi. □

## Enrico Groppali

**1** - La critica è in crisi perché manca di potere assoluto. Al di là dell'importanza — per il produttore — delle critiche che giungono in via della Ferratella, i critici italiani soffrono di non trovarsi nella stessa situazione dei loro colleghi newyorchesi, che determinano le sorti di uno

persona) del critico. In gran parte, il sistema è frutto della mediazione e dell'apporto della critica, persino a livello professionale (Ivo Chiesa, ed è un ottimo esempio, non era un critico prima di dirigere un teatro?). Per quanto riguarda, invece, i rapporti tra lettore e critico, si apre — è il caso di dirlo — una dolorosa parentesi, perché in quasi cinquant'anni di democrazia un dibattito tra audience e recensore non mi risulta sia mai stato patrocinato da nessuno.

**5** - Una volta esisteva una demarcazione netta, c'era la discriminante ideologica, c'erano soprattutto gli atteggiamenti di sufficienza e di rigetto da un lato, di entusiastico sostegno dall'altro. Oggi che la contestazione è giunta all'establishment sia nelle persone che in un certo snobismo che sembra la nota dominante degli ultimi anni, questa distinzione non è più possibile. Semmai la situazione è diventata più complessa e contraddittoria. Non esiste più la testata reazionaria, ma non esiste più il severo specialista che, nel bene e nel

## Gli intoccabili decretati tali dalla giovane critica degli anni Sessanta sono difesi con accanimento, dal momento che la loro ex-carica eversiva è stata imposta a livello di ricerca nelle università.

spettacolo e incidono pesantemente sul mercato. Oggi, tuttavia, la parola crisi non è più un sintomo di scompenso interno alla categoria, dal momento che la stampa quotidiana (ad eccezione de *la Repubblica*, la cui formula di successo è basata sulle pagine-spettacolo) deprezza e penalizza la critica al punto che l'inversione di tendenza dominante è quella di tramutare la recensione nella cronaca, piatta e incolore, dell'avvenimento.

**2** - La perdita di audience è direttamente proporzionale a due fattori. Primo, lo spettatore non è più tale da quando è diventato un abbonato, cioè un consumatore che a piedi o in pullman viene portato ad applaudire un prodotto o a sonnecchiare in platea guardando l'orologio. Secondo, la totale scomparsa (se non in via sporadica e punitiva, dati gli orari di programmazione) della prosa televisiva. In queste condizioni, il lettore — parlo del lettore ideale — è frastornato da segnali contrastanti, cui si aggiunge l'onere, o gli oneri, assunti dal critico al di là delle sue funzioni: chi può credere all'imparzialità di una critica di parte che patrocinata e difende le proprie scelte organizzative controllando festival e istituzioni?

**3** - Più che un arsenale critico comune, la critica italiana negli ultimi vent'anni sembra attestata su posizioni di stallo. Sono morte avanguardie e po-

male, ha abbracciato il difficile mestiere di critico come una religione. Intellettuali colti e raffinati diventano critici e influenzano i teatranti mediante suggestioni di repertorio o accostamenti estrofili impensabili fino a poche stagioni or sono. Il critico, in altre parole, non è più il critico teatrale, ma un opinion maker di livello che oggi parla di decadenza dei costumi e domani di teatro. Lo specifico, nel senso di Simoni, è andato perduto.

**6** - La critica è una professione privilegiata. Quante sono le testate che contano in Italia, quelle che sono in grado di pagare lussuose prebende? Quattro, cinque? Bene, per questi signori che — bontà loro — occupano queste poltrone *la vie est en rose*, per dirla con Edith Piaf. Il resto? Ma esiste davvero, per loro, il resto? Il resto è silenzio. Segnalo, semmai, in questo sciagurato Paese un eccentrico sintomo di stabilità: la poltrona del critico che resta imperturbabile al suo posto finché morte non lo separa dai suoi simili, mentre intorno a lui infuria il balletto degli Stabili e le meteore dei sottosegretari.

**7** - Come in ogni utopia che si rispetti, è lecito sognare che qualcuno, ancor oggi, si sporchì le mani. Personalmente, da molto tempo non mi interessa di decalcomanie e non faccio, di nascosto, collezione di figurine.

## Paolo Lucchesini

**1** - Tutte e due le cose, peggiorate in alcune situazioni: avvertire la consapevolezza di incidere sempre meno nel contesto teatrale, come del resto per i colleghi del cinema e dell'arte, più fortunati quelli della lirica, settore cosiddetto mondanopolare.

**2/3** - Non mi meraviglia che solo il 12 per cento degli spettatori siano influenzati dalla critica: basta pensare che in Italia ogni giorno sono diffuse poco più di cinque milioni di copie di giornali, il che significa che i lettori sono appena l'8 per cento degli italiani e che, fra questi eletti, i teatrofili sono una estrema minoranza esigente che vorrebbe soprattutto recensioni chiare e leggibili.

**4** - Il critico dovrebbe sentirsi meno solo (se non quando scrive), allargando l'ambito della propria cultura alla conoscenza delle varie componenti teatrali: dello stato del teatro, delle compagnie, delle leggi, delle circolari, dei contributi, incidendo in un dibattito finora esclusivo di politici e funzionari.

**5** - Non faccio differenza fra critica tradizionale e nuova critica: se gli strumenti possono essere diversi, unica dovrebbe essere l'etica.

**6/7/8/9** - In parte ho risposto al punto 4. A proposito delle «mani sporche», secondo Strehler, sia chiaro, sono convinto che il critico debba sapere chi è Shakespeare e Pirandello, ma anche che cos'è una cantinella; che il testo non è che una parte — e talvolta nemmeno fondamentale — nel contesto della rappresentazione; che un rapporto onesto, trasparente, professionale con attori e complessi non è uno scandalo. In quanto al ruolo del critico che agisce all'interno di un giornale non nego che è sempre più difficile ottenere servizi, spazi, collocazioni migliori: sono oggetto di mercanteggiamento, ma anche occasione di battaglie quotidiane, sottili, a colpi di moduli e colonne spesso perdute. Del resto, buona parte delle testate lasciano maggior spazio al divismo e, soprattutto, alla tv i cui fruitori, paradossalmente, non sono buoni lettori.

**10/11** - Più che di ruoli, direi di comportamenti diversi: i critici drammatici vanno a teatro, gli universitari in massima parte no. Credo che l'attuale Associazione nazionale critici drammatici abbia esaurito il suo compito. Inutile mantenere in vita un'istituzione mista quando gli universitari si sono già organizzati in una nuova esclusiva associazione. I critici drammatici debbono immediatamente fondare un sindacato identico a quello dei colleghi del cinema nell'ambito dei gruppi specialistici della Federazione nazionale della stampa.

**12** - Non si tratta di casi, ma della consuetudine perversa di fare precedere la critica di uno spettacolo da sgarbanti autocritiche di attori e registi che godono ben maggiore credito in redazione e che diminuiscono il valore delle recensioni, talvolta sistemate in un angolo della pagina. □

## Mario Moretti

**1** - La crisi della critica è insita nella parola stessa: *crisi* e *critica* hanno come comune matrice il verbo *krino* (discerno, separo, giudico). La critica, proprio perché demandata a giudicare, sarà sempre in crisi. Come l'arte, eternamente rinviata a giudizio, d'altra parte.

**2** - Il 12 per cento si lascia influenzare dalla critica? Pensavo meno. La generalità dei critici sono ormai così inventati, improvvisati, promossi sul campo per raccomandazioni varie, che non si vede perché il pubblico teatrale che, a differenza di quello cine-televisivo, è avveduto, mediamente

*I critici sono in tale misura improvvisati, e promossi sul campo per raccomandazioni varie, per cui non si vede perché il pubblico teatrale, che a differenza di quello cine-televisivo è avveduto, dovrebbe dare loro credito.*

colto ed in grado di fare delle scelte di qualità, possa essere non solo influenzato ma anche interessato da quanto scrivono certi pierini maleducati eternamente con le dita nel naso. Giorgio Prosperi, decano della critica, mi ha raccontato una volta come ha cominciato la sua carriera di critico. Si trovava in redazione quando il capo della pagina spettacoli irruppe affannato chiedendo ai presenti se qualcuno di loro avesse uno smoking. L'unico ad averlo era Prosperi: il quale fu spedito ad una importante prima teatrale e subito nominato critico. Per fortuna si trattava di Giorgio Prosperi, cioè di uno scrittore che condivide con pochi altri la sorte di essere un vero critico di teatro.

**3** - «Arsenale»? Mi sembra troppo. Basterebbe un fagottino con pochi averi: le quattro C di *competenza* (specificità); *comprensione* (retrospettiva e prospettica al tempo stesso: uno spettacolo nasce in determinate condizioni e può diventare altro); *considerazione* (del lavoro degli artisti, senza facili ironie); *cultura* (generale). Tutto il resto, ivi comprese le posizioni ideologiche, è zavorra.

**4** - Generalmente il critico non ha rapporti con il sistema teatrale se non nel caso in cui da critico si trasformi in autore. In Italia la mutazione genetica da critico a autore è possibile: il 90 per cento dei nostri critici sono anche autori. È un'altra anomalia teatrale tipicamente italiana. In Francia, in Inghilterra, in Germania, negli Stati Uniti non è neppure pensabile che un critico scriva di attori implicati nella rappresentazione di suoi testi. Ma tant'è. Questo è il nostro Paese: il ministero dello Spettacolo, *rara avis* mondiale, finanzia anche le compagnie che hanno per scopo della loro attività il lucro. Anzi: più guadagnano al botteghino e più ricevono da Pantalone.

**5** - Esiste una Nuova Critica? Non me ne ero mai

accorto. Informatemi, please.

**6** - La condizione di critico è obiettivamente difficile. Un critico riceve dai 500 ai 600 inviti teatrali ogni anno: dovrebbe ubiquamente vedere quasi due spettacoli al giorno ed avere tantissimo spazio a disposizione. Nella realtà sappiamo che invece il suo spazio è ormai ridottissimo.

**7** - Sporcarsi le mani? Ma questa è roba vecchia: risale ad un convegno di molti anni fa. No, no, meglio tenerle pulite, le mani, in ogni senso. Ha ragione Renzo Tian, un altro dei rari veri critici sopravvissuti: il critico può essere solo un testimone dell'evento teatrale. Ma nulla vieta ad un testimone, mi permetto di aggiungere, di essere creativo nella sua critica.

**8** - Non credo che la critica teatrale abbia un ruolo formativo. Credo piuttosto alla formazione del critico. Una Scuola dei Critici: ecco l'uovo di Colombo.

**9** - La Critica delle Quattro C ha il diritto-dovere di essere presente in tutti i luoghi teatrali. Per testimoniare.

**10** - Il critico teatrale sta al docente universitario come il guardacaccia sta all'entomologo. Il critico è un militante che osserva, registra, redige rapporti sullo stato della natura teatrale. Il docente universitario è uno scienziato che lavora sui test-reperiti.

**11** - *Ridotto*, per la sua natura di rivista degli autori, si interessa soprattutto ai problemi della categoria. Personalmente penso che l'Associazione dei Critici dovrebbe avere una sua funzione di *garante* della qualità. Fui molto perplesso l'anno in cui l'Associazione premiò i fratelli Maggio. Non riuscivo a vedere in quel riconoscimento una qualche indicazione per il futuro.

**12** - Non ho casi da segnalare. La drammaturgia italiana d'oggi è quella che è. La critica teatrale d'oggi è quella che è. □

## Enzo Moscato

**1** - Purtroppo, che sia malessere o crisi, è una realtà, mi pare, e bisogna farci i conti.

**2** - Lo spettatore «sente» poco l'influenza della Critica perché, a mio avviso comincia a consapevolizzarsi della sempre più evidente mancanza di autonomia, quando non malafede, di alcuni settori di essa.

**3** - Dovrebbe esistere, ma quanto detto sopra ne rende impossibile la coscienza e l'uso. Le tenden-

ze personalistiche della critica sono schiacciati. **4** - Se per sistema s'intende potere teatrale, il critico dovrebbe cercare di esserne il più possibile lontano. È questa l'unica garanzia per l'obiettività del suo giudizio. Per quanto riguarda invece gli organi e l'educazione civico-estetica del lettore o spettatore, lo vedrei più presente. Magari con una capillare opera di contro-informazione.

**5** - È una baggianata. Un giudizio onesto e obiettivo prescinde dalle posizioni ideologiche, estetiche e politiche.

**6** - Molto difficili. Talora addirittura impossibili. Fare il critico, oggi, onestamente e con autonomia di giudizio, è una croce. Quasi mai una delizia.

**7** - Preferirei il distacco.

**8** - A mio avviso, siamo ancora molto lontani da una fattiva e globale coscienza di lavoro formativo. Il particolarismo e, talvolta, l'aperta appartenenza politica di un critico a una precisa area d'interessi, rende ardua questa civile realizzazione.

**9** - Gli spazi d'intervento devono essere aumentati e praticati, ma nelle condizioni di trasparenza e distacco suggeriti sopra. Sempre.

**10** - Non sempre sono chiari né soddisfacenti.

*Un giudizio critico onesto e obiettivo prescinde dalle posizioni ideologiche, estetiche e politiche.*

Però potrebbero migliorare, soprattutto se, deontologicamente, si facesse correttamente il proprio lavoro.

**11** - Lo stato dei rapporti è quello che è, per quanto detto sopra. Ma è chiaro che ogni ruolo può divenire indispensabile a tutti, se cresce in obiettività, trasparenza, autorevolezza.

**12** - Sono troppi, temo. Lasciamo perdere. Andiamo al concreto per debellarli. □

## Carlo Maria Pensa

La crisi e il malessere della critica drammatica sono, al tempo stesso, una realtà; ma una realtà ormai così incancrenita da diventare un discorso alla moda. Che poi soltanto il 12 per cento degli spettatori sia influenzato dalla critica, mi sembra un dato assolutamente confortante se si pensa alla approssimazione, alla inattendibilità e soprattutto alla indecifrabilità di certi critici. Non mi riferisco, ovviamente, a quelli che si possono considerare gli ultimi stambecchi del Gran Paradiso, ma ai troppi infiltrati che accettano di fare il critico drammatico come accetterebbero di curare, sullo stesso giornale, la rubrica della buona cucina o del make-up.

E vorremmo, in questa situazione, parlare di regole deontologiche? Parliamone, ma soltanto per dire che sono continuamente calpestate, anche perché sono ormai troppo numerosi e troppo scandalosamente evidenti certi rapporti del critico con il sistema teatrale, chiamiamolo così per non dir di peggio.

Pertanto, considerare logica o addirittura auspicare una distinzione fra critica «tradizionale» e nuova critica, mi sembra totalmente inopportuno, atteso che ogni critico, sperimentato o inefficiente, approssimativo o saggistico, parvenu o autorevole, va via per la sua strada legato alle sue inclinazioni e ai suoi clienti abituali (le eccezioni, beninteso, non mancano).

Il problema grave, anzi addirittura catastrofico, è un altro. E sta — anche qui fatte le debite, scarsissime eccezioni — nella abiezione culturale, nella delittuosa perversità di direttori, caporedattori e miserrimi capiservizio, divisi in parti disuguali tra i pochi servi del potere politico e i moltissimi sensibili soltanto a un altro potere, questo davvero mostruoso e subumano, della audience televisiva. Come volete — proclamano costoro — che possa interessare uno spettacolo teatrale cui, nel

## Fabrizio Caleffi

**1** - La crisi è una realtà, il modo di parlarne una moda.

**2** - La Makno mi sembra ottimista nella valutazione percentuale.

**3** - L'arsenale esiste, ma contiene solo cariche a salve.

**4** - La formula vincente non esiste. Ma, se esistesse, sarebbe: nessun rapporto con il sistema, autonomia dalla politica di testata, rapporto vivace, anche conflittuale, con il lettore.

**5** - La Nuova Critica ha una tradizione ancora più... vecchia di quella tradizionale.

**6** - In conseguenza delle risposte precedenti non posso che considerare disagiati le condizioni di lavoro del critico; la videorecensione (si usava negli Stati Uniti già nei Sixties) sarebbe una simpatica novità, un sasso nello stagno. Ma su quale rete?

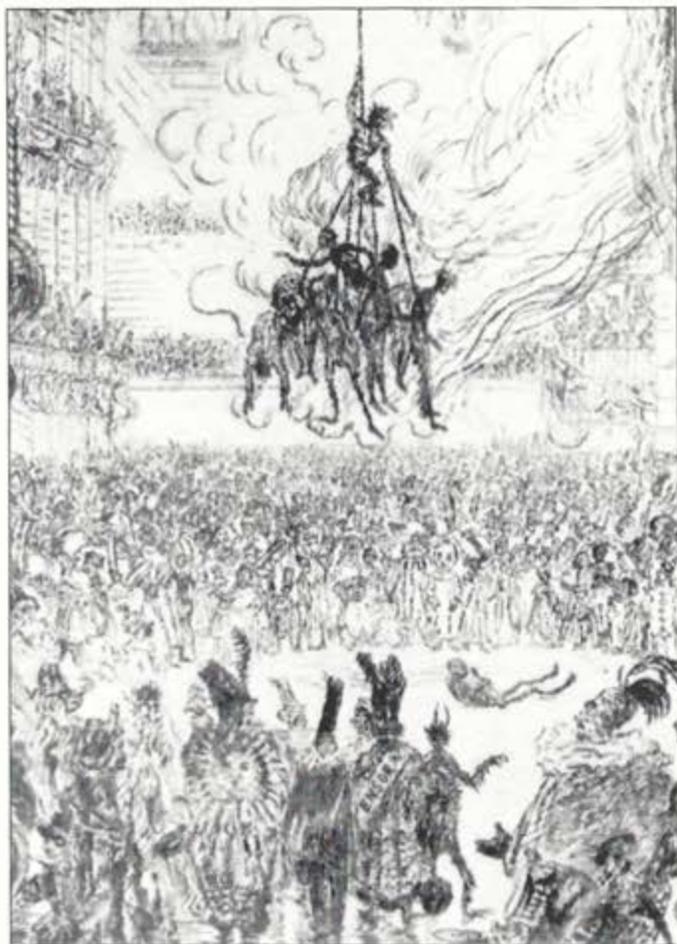
**7** - Il critico è: o trasversale (e sporco, ma lesto di mano nel «rubare» l'attimo fuggente del climax teatrale) o orizzontale. Si scelga la posizione preferita.

**8** - Critico pasciuto/obiettivo e mai venduto.

**9** - In poltrona, sì sa, sì poltrisce. Non solo bisognerebbe frequentare molti luoghi, ma saper usare molti media.

**10** - Meglio osservare il palcoscenico dalle quinte che dalle cattedre. Ma l'autorevolezza residua dell'istituzione universitaria potrebbe esser ben usata per disaccademizzare la funzione critica.

**11** - Una tessera associativa si qualifica con l'identità dei soci ammessi al club. □



migliore dei casi, assisteranno venti-trentamila spettatori, quando dai teleschermi — aggiungo io — un qualunque idiota o un qualsiasi quiz per mentecatti cerebrolesi ne può coinvolgere, di spettatori, cinque o dieci milioni?

Quanto allo sporcarsi le mani, ben diverso era il significato che si dava, ancora una ventina d'anni fa, a questa espressione. Oggi certi critici le mani non se le sporcano proprio, nel senso che ignorano — per disamore o per congenito disinteresse — la vita del palcoscenico, il lavoro e la fatica degli attori, ma si sporcano altro che le mani, la-

in qualche modo operare beneficamente l'Associazione nazionale dei critici drammatici della quale — con stima e considerazione per i colleghi che ne fanno parte — non sono più nemmeno socio dopo esserne stato, molti anni fa, uno dei fondatori. Ma sembravamo già allora dei Carbonari. □

## Giovanni Raboni

1 - La crisi della critica non riguarda solo il teatro, ma l'intero panorama culturale (si pensi, in parti-

credo che siano in buona parte quelle indicate sub 1); ma c'entra sicuramente e in misura non marginale anche la mancanza di obiettività e di serietà sempre più diffusamente riscontrabile nella critica stessa.

3 - A rischio di apparire semplicistico, ripeterò quanto mi è capitato di dire altre volte: il critico è uno spettatore pagato per dire ciò che pensa. Della qualità dei suoi pensieri sono responsabili la sua intelligenza, la sua sensibilità, la sua preparazione culturale; del fatto che li esprima senza riserva o deformazioni o tendenziosità è responsabile la sua coscienza.

4 - Anche qui sono costretto a ripetermi: il critico ha obblighi solo nei confronti dei suoi lettori; qualsiasi altro tipo di obbligo o condizionamento mi sembra negativo e condannabile.

5 - Molto francamente, non so cosa siano la critica tradizionale e la nuova critica, e ancor meno in cosa si contrappongano.

6 - Generalmente pessimi; ma credo che solo i cattivi rapporti con il giornale per cui si scrive possano incidere in modo negativo sulla qualità del lavoro critico.

7 - Preferibile, anzi indispensabile, il distacco: assai costoso, per altro, e dunque difficilissimo da mantenere.

8 - Assolutamente non coscienti. Quanto alle pro-

*Ci sono critici che sono come gli ultimi stambecchi del Gran Paradiso; e poi ci sono troppi infiltrati che accettano di fare il critico drammatico come accetterebbero di curare la rubrica della buona cucina o del make-up.*

sciandosi comperare. E non starò qui a dire quanto sia facile e con quali mezzi sia possibile comperare un critico: non alludo a nessuno in particolare, sia chiaro, ma traduzioni, cicli di conferenze o lezioni, programmi di sala e via elencando, sono moneta corrente.

Sì, direzioni dei giornali, servizi degli spettacoli, Ordine dei giornalisti, Federazioni della stampa e degli editori credo siano coscienti del ruolo formativo della critica: infatti, sempre senza voler generalizzare il discorso, se potessero abolirla, la critica, lo farebbero molto volentieri. Fingono, invece, fingono soltanto di lasciar libertà a questi poveri cani sciolti e inoffensivi, i quali sono costretti ad accettare la situazione mentre dovrebbero, sì, sentire il dovere di presenza e di intervento in tutti i luoghi dove si fa teatro. Insomma, quelli fingono, e questi dovrebbero: ci siamo capiti.

Chiari i rapporti tra critica drammatica e docenza universitaria? Certo che sì: chiari come tutto ciò che si crede esista e non esiste affatto.

Non so se su questo squallore generale potrebbe

colare, alla critica letteraria); e credo sia da porre in diretto rapporto con il prevalere sempre più massiccio, nei mass media, di interessi, modelli e «valori» che con la cultura non hanno nulla a che fare.

*Un critico dovrebbe ricevere per contratto, in aggiunta al compenso che percepisce, un'adeguata indennità relativa a tutto ciò cui deve o dovrebbe rinunciare per mantenere un doveroso distacco nell'esercizio delle sue funzioni.*

2 - Confesso, e non proprio a titolo di provocazione, che la percentuale del 12 per cento mi sembra sorprendentemente elevata. Quanto alle ragioni della perdita di audience da parte della critica,

poste, l'unica che mi viene in mente è questa: un critico dovrebbe ricevere per contratto dal suo giornale, in aggiunta allo stipendio o compenso che percepisce, un'adeguata indennità relativa a

tutto ciò a cui deve o dovrebbe rinunciare per mantenere il «distacco» di cui al punto precedente.

**9** - Distinguerai fra presenza e intervento. La prima è sempre auspicabile ovunque, il secondo solo finché non rischi di trasformare la prima in presenzialismo e in eccessivo coinvolgimento.

**10** - Abbastanza insoddisfacenti come, del resto, quelli fra saggismo e ricerca di tipo accademico da una parte e critica militante dall'altra in qualsiasi campo dello scibile, dalla letteratura all'arte o alla scienza; i problemi, le incomprensioni reciproche, i complessi di superiorità/inferiorità mi sembrano ovunque gli stessi.

**11** - Non ho mai capito a cosa possa servire un'associazione critici e, infatti, non ne faccio e non ne farò mai parte. Vista dal di fuori, mi sembra qualcosa di sostanzialmente non diverso da un circolo di caccia e pesca o da un'associazione di ex combattenti; ma, presumibilmente, ancora più inutile.

**12** - Il fatto che, a quanto mi risulta, non c'è quotidiano, settimanale o periodico che non ne stia riducendo più o meno drasticamente gli spazi. □

## Renzo Rosso

Il mio punto di vista sulla critica teatrale, me lo si perdoni, è assai ristretto: se si eccettuano le soste nell'anticamera del dentista, nel corso della giornata leggo un solo quotidiano e già questo mi porta via un'ora e più del mio tempo, ciò che mi qualifica ai miei stessi occhi come un vizioso incallito; soltanto quando vanno in scena lavori miei l'orizzonte si allarga. Quanto ai problemi interni della categoria da cui pare essa sia afflitta ne so poco o nulla, ed è la ragione per cui dovrò trascurare parte delle vostre domande. In effetti, a uno scrittore basta e avanza porgliene una sola: cosa ne pensa come autore e come spettatore. Alla quale, nel mio caso, mi sembra più equanime rispondere di sbieco delineando il profilo del mio critico ideale.

Il critico ideale dunque dovrebbe avere innanzitutto una fervida sapienza percettiva, fatta oltreché di una preliminare attenzione al testo di una sottile predisposizione al sonoro (voci, musiche, rumori), di una acuta strutturazione nel visivo (gestualità, movimenti nello spazio, corredo di

costumi e scene) e di una istintiva rispondenza ai fattori ritmici e dinamici (cadenze recitative, pause, ecc.). Tale sapienza dovrà tenere ben fermo che i corpi e la lingua non sono «strumenti» da manomettere a piacere, e che gli artifici che vi si possono innestare sono legittimi purché siano riconducibili, attraverso le tracce dei simboli che li governano, a un realismo di base, al realismo dell'identità umana.

Quanto alla scrittura il critico ideale dovrebbe attenersi a una sintassi incorruttibile, a un lessico di limpida precisione e di indovinata espressività, sfuggendo alla tentazione di assonanze fumose, di citazioni abbagliate e di trascinanti metafore per non incorrere nella sindrome del letterato squisito o del romanziere convulso. Sia egli onesto e impavido nei confronti delle mode, e rispettoso della propria sensibilità, di modo che gli venga naturale, per esempio, astenersi dall'usare con troppa frequenza termini quali «avanguardia», «sperimentazione» e «nuovo teatro» perché chi cerca e non trova, o chi proclama il proprio lavoro nuovo prima ancora di farlo è meglio lasciarlo perdere, e poi perché di generi autentici ve ne sono solo due, teatro commerciale e teatro d'arte, e l'uno e l'altro, nell'ampia gamma del mestiere e dell'invenzione, hanno esiti che vanno dal buono al confuso, al non riuscito, giù giù nell'imbuto nero del nega-

tivo (e che lo spettatore comune può risolvere con il taglio della corda al primo intervallo). Quanto al coté sociale, si attenga sempre a una civile discrezione, non prattichi troppo attori e registi, siano essi mediocri, squalciti o di fama, rifugga da intimità sentimentali con essi per non incorrere in compromessi disdicevoli, in giudizi offuscanti dalla familiarità o dalla passione. Consideri preziosa la sua indipendenza anche nei confronti dei partiti politici, per non dover pagare allettanti incarichi di prestigio con la servitù del proprio intelletto.

Ultimo tratto del critico ideale dovrebbe consistere in un mite e gentile sciovinismo verso la propria lingua laddove essa si presenti in abiti decorosi, in modo da iniettare lentamente negli attori, registi e impresari affetti da idolatria per il teatro straniero gli anticorpi adatti a farli guarire dal complesso storico dei camerieri, propensi alle mance sicure e alla cassetta; per ciò che riguarda poi quello classico, colorì i suoi eventuali consensi di una soave e subliminale denigrazione. Perché anche ammesso che pochi leggano le sue recensioni o se ne lascino influenzare, consideri sempre il proprio lavoro carico di responsabilità verso la cultura viva del Paese, capace quindi nel coro delle altre voci di salvare il teatro nazionale dalla incombente disaffezione del pubblico. □

## Manlio Santanelli

**1** - Perché la critica dovrebbe godere ottima salute quando il teatro è messo tanto male? E ancora: perché il teatro dovrebbe star bene, se la cultura, da noi, è quella che è? E via di seguito...

**2** - Il 12 per cento di «influenzati dalla critica» mi starebbe anche bene. Il teatro non è un museo tanto complicato, da richiedere visite guidate. Il guaio, purtroppo, è rappresentato da quel 88 per cento di «influenzati dalla televisione».

**3** - Non c'è professionalità senza deontologia, a mio modesto avviso. Io, comunque, mi accontenterei del rispetto della decenza. Indecente, per esempio, è recensire di persona (e con il metro della tenera amicizia) spettacoli di parenti o conclamati amici, laddove ci si potrebbe affidare al vice. È quello che un tempo veniva detto «salvare

5 - Come non esiste la malattia, ma esistono gli ammalati, così non esiste la critica ma esistono i critici. Personalmente, sforzandomi di fare un tipo di teatro che coniughi la tradizione con le nuove istanze del nostro tempo, non posso che vagheggiare un tipo di critico che abbia le capacità e la voglia di fare altrettanto nella sua specifica disciplina.

**6** - Non essendo critico, non sono in grado di rispondere a questa sesta domanda. So comunque che, almeno per quel che riguarda i quotidiani, la pagina dedicata allo spettacolo vede di continuo minacciati i suoi spazi vitali. Se a questo si aggiungono le faide interne, con i «vice» che devono roscicare al titolare quelle poche righe necessarie a comporre un trafiletto che possa rassomigliare ad una recensione, o, nei casi più disperati, fare ricorso alla macumba, nella speranza che il «capo» si ammali una settimana, una settimana soltanto, quanto basta per poter scrivere un paio di spettacoli di serie A, non deve essere molto serena l'aria che si respira in una redazione del genere.

**7** - Ci sono modi ben più gravi di «sporcare le mani» rispetto a quello indicato nel testo della settima domanda. Quanto poi all'autonomia di giudizio, è un mito crollato da tempo anche in riferimento alle più alte corti di giustizia. Al giudizio spassionato preferisco di gran lunga quello dichiaratamente passionale: so, almeno, come interpretarlo. Quanto alla questione del critico coinvolto (in consulenze, in direzioni artistiche, ecc.) ritengo che la materia non debba sfuggire alle regole generali che vietano il cumulo di cariche, nel rispetto del criterio giuridico dell'incompatibilità. Se, ciò nonostante, il singolo critico ritiene di non poter rinunciare al doppio impiego, si astenga dal trinciare giudizi categorici. A qualcosa si deve pur rinunciare, nella vita!

**8** - Anche l'ottava domanda mette in imbarazzo l'autore, agitando questioni prettamente categoriali. Da lettore, e dunque molto dall'esterno, direi che le istituzioni, in generale, non sembrano volersi sottrarre alla logica che prevale oggigiorno; logica secondo la quale l'informazione paga di più e subito, rispetto alla formazione. Ma per accusare le istituzioni della stampa di insensibilità rispetto al ruolo formativo della critica, bisognerebbe prima chiedersi se gli stessi critici hanno coscienza di un siffatto ruolo, e fino a che punto sarebbero disposti a difenderlo.

**9** - L'onnipresenza del critico è una pura idea. Ma la poltrona in platea è, a lungo andare, la morte di ogni idea. Il critico, a mio avviso, dovrebbe avere il fiuto necessario per scovare «tartufi teatrali» anche fuori dai luoghi canonici e ministeriali, in cui si coltivano soltanto per definizione, purtroppo.

**10** - I ruoli tra critica drammatica e docenza universitaria, paradossalmente, mi sembrano chiari soltanto nel caso in cui convergano su di una stessa persona. Mi spiego meglio. Per quel che ne so, mentre il critico valuta un testo teatrale anche dal tipo di spettacolo a cui ha assistito, il docente (*rara avis* delle sale teatrali) si dedica al laborioso compito di vivisezionare il testo scritto. E il teatro, soprattutto quello buono, non può vivere separato dalla sua proiezione sulla scena.

**11** - La undicesima domanda mi lascia alquanto

*Il critico ideale dovrebbe avere anzitutto una fervida sapienza percettiva: attenzione al testo, predisposizione al sonoro, acuta predisposizione al visivo e ai fattori ritmici e dinamici.*

la faccia». Meglio di niente, comunque.

**4** - Immagino che al critico, costretto com'è dall'incalzare degli spettacoli a scrivere una recensione al giorno (o quasi), non rimanga tempo sufficiente per mantenere con il mondo del teatro ulteriori rapporti. E questo certamente non è positivo. La rappresentazione serale, con conseguente riflessione critica, è solo una parte, magari la più vistosa, del fenomeno in esame. Sarebbe utile

perplesso. Non mi sono mai occupato di sette più o meno segrete, ritenendolo indiscreto, nonché pericoloso. Ma non dimentico che l'Associazione dei critici mi conferì, anni fa, un prestigioso premio, e gliene sono tuttora grato.

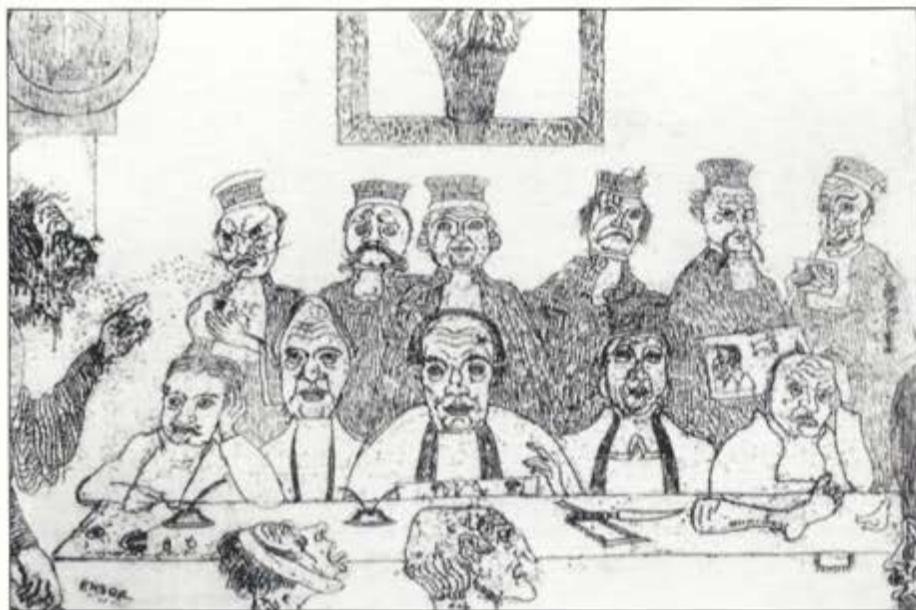
**12** - Lo stato della critica? Se non proprio confusionalista, quantomeno contraddittorio, direi. E qui non posso omettere di riportare un caso personissimo. Premessa: è liturgico ormai il ritornello di un teatro italiano che non ha la forza di oltre-

*Il vero critico dovrebbe avere fiuto necessario per scovare tartufi teatrali anche fuori dai luoghi canonici e ministeriali.*

che il critico seguisse una novità (a me è successo una sola volta, con *Usclita d'emergenza*, e per espresso volere di Bruno Cirino) dalla sua nascita, leggesse il copione, assistesse a qualche prova... Ma mi rendo conto che faccio un discorso, per così dire, *de critica condanna*. Rimangono le interviste. Ma solitamente privilegiano coloro che fanno notizia, e le maggiori curiosità teatrali, ormai è ampiamente comprovato, quasi mai provengono dai big.

## PROGETTO DI QUADRI

## La scuola dei maestri per il teatro d'Europa



passare i confini nazionali. Con tutte le considerazioni che seguono (o precedono). Ora a me è capitata la ventura di andare in scena in ben otto teatri tedeschi e austriaci, Berlino e Vienna compresi. Data la suddetta premessa credevo che l'evento, piccolo o grande che potesse apparire, meritasse una qualche attenzione da parte degli organi di informazione teatrale. Mi sbagliavo, evidentemente. Fatta eccezione della pagina letteraria del *Sole 24 ore* e di quella napoletana della *Repubblica*, nelle persone rispettivamente di Luciana Libero e Giulio Baffi, l'insolito caso non ha suscitato ulteriori curiosità. □

## Sergio Surchi

1 - C'è una crisi non tanto nella critica teatrale quanto nello spazio e nel rilievo che ad essa vengono dati, di solito, nei giornali. La critica come giudizio interessa meno molti direttori, rispetto alla pura cronaca. Ci sono le eccezioni. La «critica» continua tuttavia a conservare il suo prestigio culturale, anche se le sue dimensioni sono ridotte.  
2 - Gli spettatori leggono più in fretta. C'è, in ge-

Ma una distinzione banale fra critica «tradizionale» e critica «nuova» mi sembra una sciocchezza.

6 - Sopra parlavo dello spazio nei giornali, spesso (non sempre) ridotto rispetto ai vari periodi di questo secolo e del precedente. Ma sono cambiati i giornali, la loro struttura, il loro linguaggio, i loro lettori. Per quanto mi riguarda personalmente sono stato sempre, e sono, libero di esprimere la mia opinione. I nuovi media svolgono una critica, mi sembra, meno meditata e attenta. Dipende anche dallo strumento.

7 - Sono decisamente contrario a ogni forma di coinvolgimento del critico, a vari titoli, nel lavoro teatrale. Non per il desiderio di un «distacco» un po' superbo, ma perché l'autonomia del giudizio impone una totale indipendenza.

8 - La consapevolezza dei direttori varia da caso a caso. Personalmente non posso lamentarmene, ma so di colleghi che lamentano incomprensioni e tensioni. Del «ruolo formativo della critica» credo non si interessino i vari Ordini, le varie Federazioni.

9 - Il critico teatrale può intervenire, col suo giudizio, col suo consiglio, in tutti i luoghi dove si faccia teatro o se ne discuta. Come uomo di cultu-

*La critica come giudizio interessa meno molti direttori di giornali rispetto alla cronaca. Essa continua tuttavia a conservare un suo prestigio.*

nerale, meno tempo per leggere attentamente i giornali. Le opinioni e i giudizi vengono ormai da molti media. Non so se sia vero, invece, che i critici di oggi non abbiano il valore e la capacità di giudizio di quelli di ieri, alcuni dei quali furono molto famosi, forse più famosi che acuti e profondi.

3 - L'«arsenale critico» risiede nella cultura di ognuno: cultura in generale (buone basi, buone letture), oltre che vasta preparazione specifica nell'ambito del teatro.

4 - Il critico deve fare, essenzialmente, il «suo» lavoro, che è già delicato e importante. Non può non conoscere, certo, il «sistema» entro il quale si svolge la vita teatrale. Può avere rapporti con i lettori, dato che i lettori possono scrivergli. Quanto ai rapporti con gli attori, preferisco i critici che non frequentano molto i camerini. Il che non significa che non vi possano essere utili rapporti fra il critico e chi «fa» il teatro, a cominciare dagli autori.

5 - La critica deve essere seria: il che vuol dire onesta, informata, colta, equanime, e altri aggettivi potremmo indicare. Non deve essere arrogante, superficiale, presuntuosa. Ci sono state e ci sono «scuole» diverse di critica, non solo per il teatro.

ra, può recare particolarmente il suo contributo dove il teatro è studio, laboratorio. Ma è bene, ho detto sopra, che il critico resti fedele al «suo» lavoro, a meno che non voglia cambiare lavoro e ruolo.

10 - Credo non ci sia alcuna incompatibilità tra la critica teatrale (o altra forma di critica) e la docenza universitaria. Direi che anzi i due ruoli possono culturalmente completarsi.

11 - L'Associazione nazionale dei critici di teatro, della quale sono socio, ha svolto e svolge un utile lavoro di coesione nella sua perfetta autonomia. L'Associazione risponde a un'esigenza culturale e di identità, lungi da problemi «sindacali» che non sono i suoi. Il che non ha affatto impedito all'Associazione di intervenire tutte le volte che si trattava di difendere i diritti professionali e culturali dei soci.

12 - Ogni recensione è un «caso». Non amo esprimere giudizi sulle recensioni dei colleghi. □

**I disegni che illustrano l'inchiesta sono di James Ensor, tratti dal catalogo Electa, Milano, 1981.**

Trent'anni è il limite massimo per tornare ad essere allievi all'interno di un corso di perfezionamento teatrale itinerante di valenza internazionale affidato ad alcuni dei più significativi maestri della scena europea. È finanziato dalla Comunità europea-Caleidoscopio '92, è infatti *L'Ecole des maîtres* di cui si tratta. Un progetto promosso dall'Ente teatrale italiano sotto l'egida del ministero Turismo e Spettacolo, in collaborazione col Centre de recherche et d'expérimentation en Pédagogie Artistique, col Centro Servizi e Spettacoli di Udine e la Communauté française de Belgique, teso a inserirsi come momento concreto di scambio e di confronto, anche generazionale, nell'ottica di un teatro senza frontiere, che non può non porsi tra gli obiettivi primari quello della circolazione e della preparazione dei giovani artisti.

L'iniziativa, ideata da Franco Quadri, che ne è anche il direttore artistico, assume oggi, alla sua terza edizione, un respiro più ampio e, anche tecnicamente, più complesso, che in qualche modo segue una sorta di passaggio di consegne alle generazioni future di attori. Esso infatti consente ad un gruppo di dieci allievi per ciascuno dei tre Paesi coinvolti — Italia, Belgio e Francia — di lavorare a stretto contatto coi registi che hanno dato la loro adesione. Ecco allora a Bruxelles il greco Jannis Kokkos, scenografo che era caro ad Antoine Vitez, di cui è stato fedele interprete e ispiratore, e solo da alcuni anni anche regista, affrontare *Il materiale mitologico in rapporto al teatro contemporaneo*, partendo dall'*Oresteia* di Eschilo nella versione di Paul Claudel per indagare le possibili relazioni tra voce, spazio, musica e pittura. Sempre a Bruxelles, in dicembre, al nostro Ronconi l'impegno di approfondire il *Confronto col linguaggio*: dalla tradizione perduta all'attualità da reinventare, utilizzando il coro dell'*Agamemnone* di Eschilo e i cori del *Pilade* di Pasolini. Mentre un incontro Ronconi-Kokkos aperto al pubblico viene a concludere questa prima parte del percorso.

Il corso riprende quindi a Parigi, dove il Théâtre de la Cité Internationale mette tre delle sue quattro sale a disposizione del siberiano Lev Dodin, autore di un *Gaudeamus* applauditissimo anche in Italia, il cui lavoro si orienta verso l'elaborazione drammaturgica di testi narrativi per una maggior libertà di discorso scenico.

In gennaio infine, a Udine, città di confine e ponte ideale di cultura europea, la parte italiana del progetto, che vede Peter Stein indagare il rapporto spazio testo sul tema *Leggere Shakespeare: drammaturgia dello spazio in Giulio Cesare*. Sempre a Udine l'incontro conclusivo, aperto al pubblico, di *Ecole '93*. Che è oggi nient'altro che un esperimento, sia pure proiettato verso esperienze più estese nel tempo, concepito non per produrre spettacoli, ma per realizzare una documentazione approfondita da fornire agli studiosi e in qualche modo una sorta di archivio vivente attraverso cui portare avanti l'evoluzione del teatro. Antonella Melilli

**COSENZA - Hanno proclamato lo sciopero della fame, legandosi e incatenandosi nell'atrio del teatro di Cosenza, i dipendenti del Consorzio teatrale della Calabria, in segno di protesta per la mancata erogazione di nove mensilità arretrate di stipendi.**



COMMEMORATO ALLA SORBONA INSIEME A ROSSINI

## UN ITALIANO A PARIGI CHIAMATO CARLO GOLDONI

*Studiosi dei due Paesi hanno evocato i trent'anni di vita trascorsi in Francia dal Venezian fuggiasco - L'autobiografia ad uso dei posteri tratteggiata nei Mémoires fra nostalgia, crisi di identità e desiderio di integrazione.*

FURIO GUNNELLA

Corneille, Racine e Molière, oltre all'immane cardinale Richelieu, guardavano fra gli stucchi dorati della solenne Sala Liard i docenti e gli esperti di teatro e di musica, i giornalisti e gli studenti che il 9 e 10 dicembre hanno partecipato alla due giorni franco-italiana alla Sorbona sul tema *Les italiens a Paris*. In chiaro, un colloquio voluto dai due governi per cogliere da due bicentenari — quello della nascita di Rossini, in corso, e quello della morte di Goldoni, imminente — le consonanze di quelle che una volta si chiamavano «le sorelle latine» ma anche, al di là dei doveri celebrativi, le ragioni non provvisorie che consigliano — come ha detto il rettore dell'Académie che è una signora *charmante*, Michèle Gerdreau-Massaloux — di riprendere la tessitura di più stretti rapporti di cooperazione culturale. Proponimento che da parte italiana sarà osservato, ha detto il ministro dello Spettacolo Margherita Boniver con un messaggio recato dal rappresentante del ministero, Liggeri: è fin d'ora inteso che l'anno prossimo si svolgerà in Italia un incontro, *Le voyage en Italie*, che sarà il corrispettivo del colloquio alla Sorbona. Dopo una dozzina di relazioni, la sera del primo dei due giorni Carlo Goldoni — grazie ai suoi trent'anni di vita francese fra il tramonto della monarchia e i furori della rivoluzione, argomento principale del colloquio — ha raggiunto di diritto i numi tutelari della Sala Liard, ottenendo giustizia postuma; e i fantasmi dei suoi personaggi, Mirandolina e Corallina, Brighella e Pantalone, le baruffanti chiozzotte, le virtuose Massere, gli avventurieri e i ciaccolanti della *Bottega del Caffè* sono usciti dai fogli dei relatori. Per diventare, la sera, personaggi in un altro luogo di ombre illustri, la Comédie Française, dove il colpo di gong del Bicentenario l'ha suonato il suo direttore, Jacques Lassalle, con un'edizione raffinata e crepuscolare della *Servante aimante*, ossia della *Serva amorosa*.

### ANCHE L'AVVENTURIERO

A Giorgio Strehler era stato affidato il compito di tenere la prolusione introduttiva del-



la giornata Goldoni. Ma Strehler non era presente: il regista più goldoniano del momento al quale tutti, nell'aula della Sorbona, si sono riferiti per ricordarlo come colui che accanto a Visconti, nel dopoguerra, aveva liberato Goldoni dai lacci del goldonismo di maniera, e ridato una seconda immortalità a Arlecchino, era in quei giorni ritenuto in Italia dall'inchiesta giudiziaria riguardante l'uso al Piccolo Teatro dei fondi stanziati dalla Cee per la formazione professionale di attori. A due riprese la doppia presidenza del colloquio, Robert Abirached per la parte francese e Ugo Ronfani per quella italiana, senza doverosamente entrare nel merito della vicenda, ha espresso i voti che Strehler sia messo presto nelle condizioni di riprendere con la necessaria tranquillità (quella tranquillità che ha mostrato di avere perduto quando ha scritto che, esulcerato dai sospetti, «dimissionava dall'Italia») il suo lavoro di artista, al servizio del suo Goldoni. Dalla Sorbona è stato detto che egli non deve temere le conseguenze di un'inchiesta intesa a verificare la destinazione di fondi pubblici e non, certo, trascinare alla gogna un grande

artista, tanto meno cancellare i meriti di una vita spesa per il teatro.

Un altro relatore italiano, con un posto di rilievo nella storia delle regie goldoniane di questa seconda metà del secolo, Luigi Squarzina, era purtroppo assente perché convalescente di un intervento chirurgico. Ma la sua attesa relazione, sulle ragioni che lo spingevano ad offrire per il Bicentenario la regia di una delle *Sedici commedie* di Goldoni quasi sconosciuta, *L'avventuriere onorato*, è stata letta dalla presidenza italiana; e ha rivelato, dietro l'autobiografismo mascherato dell'opera, la *tranche de vie* di un Goldoni insospettabile, console onorario di Genova a Venezia ossia, secondo i costumi dell'epoca, informatore: non certo un Cagliostro o un Casanova ma invitato tuttavia a organizzare un «omicidio politico» nella persona di un tenebroso mestatore, il barone di Neuhoft, nemico giurato della Repubblica genovese. Al che Goldoni, temendo le zanne della politica, due mesi dopo si era dimesso dall'incarico.

### PER LA POSTERITÀ

Tutta la giornata su Goldoni è stato un volenteroso, qualificato lavoro di recupero di un uomo e di un artista finalmente sottratto all'agiografia conformistica ed incensatoria, nell'intento di fare progredire la ricerca di una verità sepolta sotto i luoghi comuni e le loro ripetizioni. Così, frugando prima di altri nei *Mémoires*, Norbert Jonard, dell'Università di Digione, ha mostrato come l'autobiografia di Goldoni sia stata più esattamente il romanzo calcolatamente autobiografico, anche se nato dal candore visionario di un artista, e la storia puntigliosa di una vocazione al teatro destinato alla posterità, insomma una forma di autocelebrazione innocente. Sul libro — ha incalzato Paolo Bosisio dell'Università di Milano — che sta progettando un convegno con il Piccolo Teatro, sulle regie goldoniane degli ultimi quarant'anni — si sono incrociati nel tempo errori di interpretazione e manomissioni editoriali, sicché ha spiegato con quali rigorosi criteri filologici egli affronterà la riedizione prevista da Mondadori per il Bi-

L'Avare fastueux  
Comédie  
en cinq actes, et en prose  
de Goldoni

Représentée le (Non injuriée)  
Représentée Par Les Comédiens Français sur le Théâtre de la rue à Fontainebleau  
Le 16 Novembre 1776.

N.B. La piece n'ayant pas eu de succès l'auteur l'a rebata, et n'en permit pas la  
Représentation à Paris.



centenario. Jacques Lassalle ha chiarito, dal canto suo, le ragioni del ritorno di Goldoni nel repertorio della Comédie, dov'era stato dimenticato o travisato da adattatori disinvolti, dopo trent'anni di interesse, lui vivente, per la sua opera; e dopo avere reso allo Strehler della *Villeggiatura*, commissionatagli dalla Maison de Molière, quello che è di Strehler, ha detto con accenti insieme convincenti e commoventi che cosa lui deve ad un autore che gli ha insegnato la completezza del lavoro teatrale.

## ARLECCHINO PERSONA

*I Mémoires*, ossia la confessione «truccata» di trent'anni di «esilio» fra nostalgia per Venezia, crisi di identità e desiderio di integrazione, sono stati ancora al centro delle relazioni di Françoise Decroisette dell'Università di Caen, che in questo testo è andata a cercare le tracce della memoria teatrale del Veneziano, e di Ginette Herry, dell'Università di Strasburgo, *Madre Coraggio* del Bicentenario in Francia come animatrice del comitato *Goldoni européen*, e alacre traduttrice di molti testi goldoniani. La Herry ha introdotto illuminanti, attuali osservazioni sull'«utopia» dell'integrazione fra le culture di Goldoni, «illuminista a sua insaputa», sulla strada del suo «esilio» a Parigi; mentre Bartolo Anglani, dell'Università di Bari, ha contrapposto agli «Arlecchini di Parigi», quelli dei comici dell'Arte, l'Arlecchino umanizzato, persona, della Riforma goldo-

niana. Siro Ferrone, dell'Università di Firenze, ha considerato come Goldoni «personaggio» si è messo in scena nei *Mémoires*, e com'è stato dagli altri messo in scena, ivi includendo la sua commedia *Le smanie per la Rivoluzione*, ampiamente rappresentata in Italia. Infine, Myriam Tanant, dell'Università di Parigi III, ha considerato con competenza, perchè prepara una versione francese dei *Bagni di Abano* con partitura di Vacchi, i rapporti fra il Goldoni librettista e la musica, così introducendo idealmente la seconda giornata del colloquio, riservata all'altro illustre *italien de Paris*, Gioachino Rossini. Preparata dal responsabile del Comitato Rossini italiano Italo Gomez, conclusasi con una esecuzione musicale degli allievi del Conservatorio di Parigi e con una visita ad una esposizione al Museo Carnavalet che raccoglie ritratti, caricature ed immagini del Rossini francese, la giornata dedicata al musicista pesarese ha frugato a fondo nei «misteri» di un grande compositore che, osannato dall'intelligentia francese del tempo, da Balzac alla Sand a Delacroix, rappresentato sopra ogni altro nei templi della lirica della Francia postnapoleonica, imitato, copiato, s'era chiuso tuttavia nella prigione di una sterilità creativa durata praticamente fino alla morte. E dalle relazioni di Gilles De Van, di Paolo Pinamonti, di JeanMarie Brusson, di Paolo Fabbri, di Damien Colas, di Fiamma Nicolodi e di Sergio Segalini sono emerse informazioni basilari sui compositori «rossiniani» di Parigi, Auber, Halévy,

Meyerbeer; sui tentativi del pesarese di inventare un nuovo genere musicale partendo dalle regole di Gluck e senza distinguere fra opera seria ed opera buffa, sul suo lavoro di direttore artistico, sul crepuscolo di una creatività dopo la grande fiammata, spentasi nel 1892, quando già s'era assicurato il passaporto per l'immortalità. □

A pag. 26, l'affiche del programma del colloquio svoltosi alla Sorbona. In questa pagina, dall'alto in basso, e da sinistra a destra: frontespizio del copione manoscritto per il suggeritore de «L'Avare fastueux» rappresentato nel 1776 a Fontainebleau; ritratto e caricatura di Rossini esposti al Museo Carnavalet di Parigi.

## Strehler e Ronconi insieme per Goldoni

ROMA - Strana coppia per onorare il Goldoni del Bicentenario al Teatro di Documenti di Luciano Damiani. Giorgio Strehler e Luca Ronconi, i due maestri della regia che si seguono e si stimano «a distanza», hanno preso parte in novembre ad una serata tutta goldoniana: performances sulla maschera con l'Arlecchino Ferruccio Soleri e gli allievi del Piccolo, frammenti della *Locandiera musicata dal Salieri* a cura della Piccola Accademia, proiezioni video ed una mostra-omaggio con i bozzetti e le scene, naturalmente per Goldoni, di Damiani. Pubblico di invitati, fra cui il ministro Boniver, e grandi feste nel piccolo, prezioso teatro.



INGRESSO ALLA GRANDE DI GOLDONI ALLA COMÉDIE FRANÇAISE

## FRA MARIVAUX E CECHOV LA *SERVA AMOROSA* DI LASSALLE

UGO RONFANI



**G**oldoni alla Comédie Française: più che un ritorno, dopo un lungo oblio, un trionfo. L'allestimento della *Serva amorosa* — che ha aperto praticamente le celebrazioni per il Bicentenario goldoniano in Francia, e la cui *prima* si è svolta in onore dei partecipanti al colloquio franco-italiano su Goldoni e Rossini del dicembre scorso alla Sorbona — è stata accolta con entusiasmo dal pubblico. *Le vénitien* potrà figurare finalmente, d'ora in poi, fra i grandi in cartellone nel tempio francese della Prosa, accanto a Corneille e Racine, Molière e Marivaux. Il sogno, per Goldoni, s'è avverato due secoli dopo la morte. *La serva amorosa*, stavolta dal rifacimento di certo Charles Sablier, era stata rappresentata a cura della Comédie nel maggio del 1759 col titolo *La Suivante genéreuse*, ma con una sola replica, nonostante gli entusiasmi di Voltaire. Il successo del *Bourru bienfaisant* nel 1771, quando l'esilio parigino di Goldoni durava da nove anni, non si ripeterà nel 1776, con *L'Avare fastueux*. Poi, praticamente, una eclisse che amareggiò Goldoni, il quale era partito per Parigi con tante illusioni, alimentate da promesse non mantenute, e che durò per tutto l'Ottocento e la prima metà di questo secolo, nonostante le riuscitissime trasferte parigine degli spettacoli allestiti da Visconti, Strehler e Squarzina. Il segno della riscossa — ha ricordato al colloquio della Sorbona Jacques Lassalle, direttore della Comédie e regista di questa *Serva amorosa* — lo diede Strehler nel dicembre del '78, con la sua memorabile *Trilogia della villeggiatura*: ma era l'epoca della chiamata dei grandi registi da parte dell'allora direttore Pierre Dux e il vero invitato era stato Strehler, non Goldoni. Fu da allora, tuttavia, che la «magia goldoniana» cominciò ad operare a Parigi; quello spettacolo di Strehler — quasi doveroso ricordarlo negli attuali frangenti — preparò gli attori della Comédie, specialisti del «ben dire», ad essere interpreti «totali» di Goldoni, nei gesti e nei movimenti, nella comicità leggera e nel realismo «dal volto umano»; e determinò delle vocazioni, fra cui appunto quella di Lassalle, che nell'81 avrebbe firmato una bella *Locandiera*.

Tutto meno che il caso ha voluto dunque che Catherine Hiegel, presente nella *Villeggiatura* strehleriana, fosse la Corallina di questa edizione di *La Servante aimante* curata con passione da Lassalle per il Bicentenario, nella sciolta traduzione di Ginette Herry. E non è il caso che l'allestimento, pur dotato di



una sua bella autonomia artistica, sia accostabile più alla «linea Strehler» che alla lettura «forte» fatta da Ronconi, protagonista Annamaria Guarnieri.

Una popolana determinata a condurre la sua «lotta di classe», anche contro le ragioni del cuore: questa è stata, grazie anche al vigore espressivo della Guarnieri, *La serva amorosa* di Ronconi, che negli anni Ottanta ha segnato una svolta nell'interpretazione di Goldoni, finalmente letto nelle sue implicazioni sociali. La Corallina voluta da Lassalle, invece, è una creatura che con solido buonsenso, esponendosi alla malinconia della rinuncia, si strappa dal cuore l'affetto per Florindo (ch'ella ha seguito, nonostante le maldicenze, quando l'avidissima Beatrice l'ha fatto allontanare dalla casa paterna), e tesse la trama del suo matrimonio con Rosaura, figlia di Pantalone, accettando infine, sempre con rassegnata saggezza, di sposare a sua volta l'onesto Brighella.

Un Goldoni insomma «interiorizzato», tenuto sui toni bassi della riflessione e della confessione, quasi cechoviano per la rassegnazione di Corallina, e l'ironica tolleranza che investe anche i personaggi stolti, come il vecchio padre Ottavio, ingordo di polpette e di giovinezza, o cattivi, come la sposa Beatrice, tutta intenta a carpire l'eredità del vecchio, fino allo smascheramento del testamento che, grazie al provvidenziale intervento della serva amorosa, ristabilisce i diritti di Florindo e prepara le doppie nozze.

Un'atmosfera alla Cechov, dicevo; e potrei aggiungere che la lettura di Lassalle, tutta a mezzatinta, tutta finezze psicologiche, s'è affacciata sulla commedia borghese dell'Ottocento. Incontrando per strada Mo-

lière (nella lunga scena *en noir* del notaio, convocato dall'avidissima Beatrice, con Corallina travestita da assistente) e Marivaux (là dove Florindo e Corallina, oscillando fra la passione e il più calmo affetto dell'essere stati cresciuti insieme, spiegano i loro sentimenti; o dove la trepida Rosaura dichiara il suo amore).

Le scene, dell'egiziano Rudy Sabounghi, sono ingegnose: scorrono a semicerchio dei tendaggi e calano dall'alto mobili ed oggetti (animati, in una bellissima scena, dalle magie di un Arlecchino, lo straordinario Philippe Torreton, che stravolge nel surreale gli stilemi della Commedia dell'Arte), così rappresentando la ricca casa paterna e il tugurio di Florindo e Corallina. Catherine Hiegel, che è alsaziana, disegna una Corallina «nordica», tutta tenerezze rientrate e senso pratico, e sacrificata umiltà; Jacques Sereys rende superlativamente il rimbambimento senile, non privo di furberie, del padre Ottavio; il figlio stupido di Beatrice, Lelio, è una gustosa, lunare caricatura nell'interpretazione di Jean-Philippe Puymartin; è molieresca la Beatrice di Claire Vernet. □



A pag. 28, la protagonista Catherine Hiegel. In questa pagina, altri interpreti di «La Servante aimante»; dall'alto in basso e da sinistra a destra: Claire Vernet; Nicolas Silberg, Jacques Sereys, Pierre Vial e Alain Pralon; Jean-Philippe Puymartin.

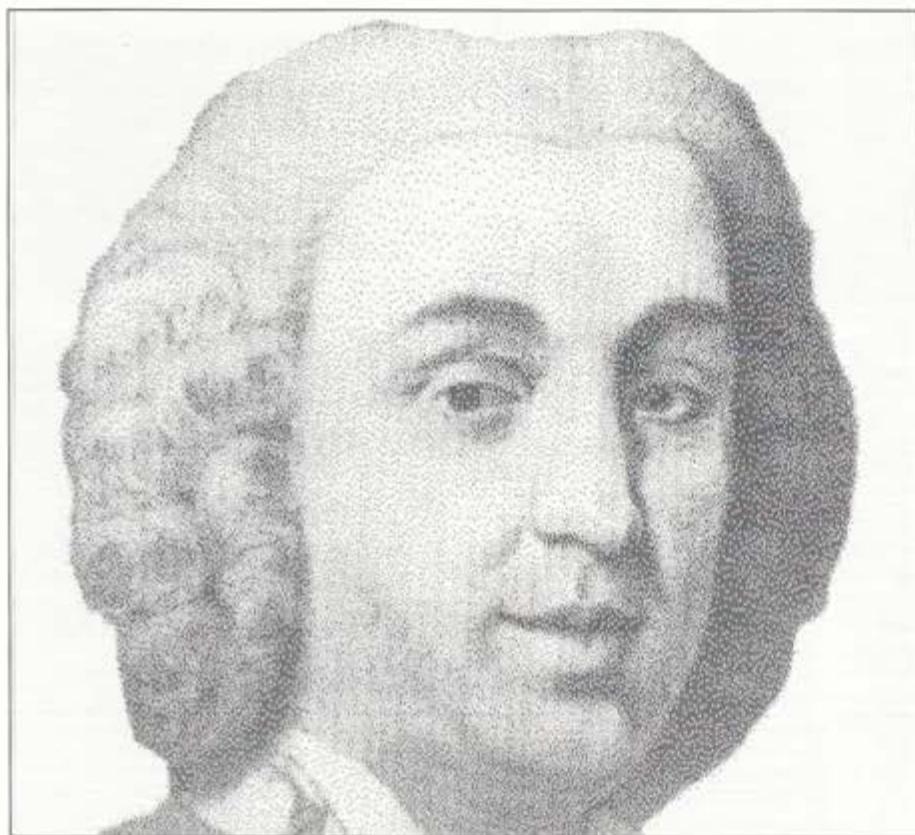


VENTI DI NOVITÀ SULLA SCENA OTTOCENTESCA

# COME CAMBIÒ IL TEATRO CON LA RIFORMA GOLDONIANA

*Comincia lo studio critico del testo, gli attori si specializzano nelle parti serie e in scena si rimuginano battute rubate al repertorio del Veneziano.*

CARMELO ALBERTI



*«Ecco l'uomo, che in un momento è entrato nel buon cammino, e che ha scoperto la miniera del bello nell'imitazione del vero».*

(G. De Rossi, «Del moderno teatro comico italiano, e del suo restauratore C. Goldoni», Venezia 1794).

**A**ll'indomani della partenza di Carlo Goldoni dall'Italia, proprio mentre egli s'avvia verso la sfida teatrale parigina, a Venezia e in Italia la sua vicenda artistica e culturale comincia ad essere sottoposta ad un'ambigua azione di consacrazione critica. Il fatto di riconoscerli il titolo di massimo poeta comico italiano, non evita che l'impatto della sua riforma sulle moda-

lità rappresentative si appiattisca e che, nello stesso tempo, si attui un radicale mutamento di gusto nelle scelte di repertorio. Domenico Caminer, intellettuale progressista compilatore dell'*Europa letteraria*, scrivendo sulla sua rivista nel gennaio 1772 che Goldoni è «il vero e il solo riformatore del teatro italiano» e che, dopo la sua partenza, «decadde a colpo d'occhio la buona commedia in Italia», sembra limitare il giudizio ad una formula. Il richiamo a Goldoni, sia pure in via di principio, e non sempre di contenuto, acquista un significato di orientamento, nel momento in cui si concretizza un'apertura verso la drammaturgia europea, verso i nuovi generi teatrali, a cominciare dal dramma lacrimoso.

I nuovi autori non possono disconoscere la riforma goldoniana; debbono fare i conti con essa, seguendo la linea di sviluppo della commedia di carattere e, ancor più, il filo che la lega direttamente alla dimensione scenica; il meccanismo del teatro, insomma, seppure sia tenuto ad assecondare i gusti del pubblico, non può tralasciare l'impegno ad educarlo: per tale ragione il modo di produrre e di rappresentare non può essere disgiunto dall'ideare e dallo scrivere un testo teatrale. A Venezia, alla fine del Settecento, s'avvia un piano editoriale interessante, quello del *Teatro Moderno Applaudito*, curato da Antonio Fortunato Stella; l'impegno ad annotare criticamente i testi teatrali pubblicati, che sarà proseguito poi da altre raccolte successive, si realizza nella definizione di alcune categorie d'autore e dei nuovi generi, ma soprattutto tende a fissare regole di poetica teatrale.

Nei repertori delle tante compagnie che recitano nei teatri della Penisola, in genere, Goldoni non manca, sebbene s'alterni spesso con farse rappresentate secondo i modi della Commedia dell'arte. La vera novità, però, consiste nel mutamento che proprio negli ultimi decenni del XVIII secolo è sopravvenuto nella struttura stessa delle compagnie, struttura che tende ad adeguarsi alle nuove esigenze drammatiche, al nuovo repertorio; mentre si accentua il ricorso alle traduzioni e agli adattamenti di commedie straniere, gli attori si specializzano per sostenere ruoli non consueti, dando importanza alle parti serie, ai caratteristi, persino ai generici.

L'interesse per il commediografo veneziano influenza, dunque, in modo astratto la vita teatrale italiana, nelle varie fasi del XIX secolo. La presenza di Goldoni s'intravede oltre l'esperienza di interpreti-guida, sia attraverso le sue opere, accuratamente selezionate per assecondare le capacità espressive del mattatore ottocentesco, sia nelle vesti d'ispiratore di nuove tipizzazioni, ancora una volta ritagliate sulle possibilità dell'attore, sia direttamente come autore-personaggio che indica alle maestranze e agli spettatori la giusta via per realizzare un'improrogabile riforma.

## LA TRILOGIA DI LUDRO

Così Francesco Augusto Bon, attore-autore, isola un personaggio secondario della galleria goldoniana, il Ludro imbroglione affermando la decisa autonomia teatrale della sua creazione: ne viene fuori una trilogia, che ha inizio con *Ludro e la sua gran giornata* (1833), prosegue con *Il matrimonio di Ludro* (1836), e si chiude con *La vecchiaia di Ludro* (1837). Lo stesso fatto accadrà altre volte ancora, seppure in modo più blando: ad esempio, con il *Giacometto*, invenzione di Luigi Duse, il nonno di Eleonora.

A metà secolo, invece, Paolo Ferrari metterà in scena *Goldoni e le sue sedici commedie nuove*: il desiderio di una nuova poetica, che oscilla fra vecchio e nuovo, genera una drammaturgia d'ambiente, capace di evocare personaggi e suggestioni. Tutti parlano e rimuginano battute rubate dai testi goldoniani per dimostrare l'inscindibilità di un'azione didattica e morale, non necessariamente riferibile soltanto al mondo del teatro. Nonostante tutto s'infittiscono gli aneddoti sullo scarso seguito che ottengono le commedie goldoniane lungo i circuiti nazionali; ma oltre quelle storie s'avverte fortissima la sensazione che anche la testualità goldoniana è stata piegata all'arte e al capriccio del grande attore. □

A pag. 30, ritratto d'epoca di Carlo Goldoni.

## La presenza di Goldoni nell'Ottocento teatrale

**S**ono tante le prospettive critiche dentro le quali si può collocare la straordinaria esperienza teatrale di Carlo Goldoni; numerosi sono pure le interferenze e i rapporti con i versanti della cultura e della vita sociale dal Settecento ad oggi. Una delle zone oscure da indagare rimane quella della sua fortuna teatrale e letteraria all'indomani della sua morte e, in particolare modo, nel XIX secolo. Al tema *Goldoni sulla scena dell'Ottocento* l'Istituto internazionale per la Ricerca teatrale ha dedicato due giornate di studio e di riflessione, che si sono svolte a Venezia, il 20 e 21 novembre, presso la Casa di Goldoni.

Nel corso della prima sessione di lavori Giandomenico Romanelli, direttore dei Musei civici veneziani, ha fornito una densa analisi della «presenza» di Goldoni e della sua poetica «realistica» nell'ambito della pittura ottocentesca: lo studioso ha indicato, tra l'altro, due quadri, *Goldoni studiando dal vero* di Enrico Gamba e *Goldoni fanciullo che legge la sua prima commedia alla governante* di Cleofonte Pretti, come esempi di un gusto proiettato verso l'osservazione del vero.

Nicola Mangini, invece, ha inquadrato *Studi e ricerche sulla biografia goldoniana nel secolo XIX*, affermando che la rapida diffusione dei *Mémoires*, considerati un'autobiografia attendibile, ha di fatto ostacolato una rivisitazione attenta della sua vita. La relazione di Franca Angelini, *Da Ludro a Goldoni*, ha considerato la figura del commediografo come elemento sperimentale di convergenza fra una drammaturgia d'attore e una drammaturgia d'autore.

La seconda tornata di interventi ha avuto inizio con Arnaldo Momo, regista e studioso, che ha ricordato le sue *Esperienze con attori della tradizione scenica ottocentesca*, raccontando con particolare vivezza come si svolgevano le recite goldoniane di Cescò Baseggio, di Gino Cavallieri e di Tonino Micheluzzi.

Sull'*Interpretazione goldoniana all'inizio del XIX secolo* si è soffermato Carmelo Alberti, indicando le fasi salienti di passaggio fra le diverse generazioni d'attore. Ginette Herry, invece, ha offerto un interessante quadro critico sulle *Traduzioni francesi di Goldoni*. Gilberto Pizzamiglio ha ricordato il declino editoriale e critico in cui incorrono le sue opere nell'età neoclassica. Un'interessante dimostrazione dell'«ipertesto» elettronico goldoniano è stato offerto da Luca Toschi e dal gruppo di ricerca Craiat di Firenze.

Nell'ultima seduta di lavoro sono intervenuti Sergio Romagnoli, che ha preso in esame i *Pre-giudizi della critica letteraria ottocentesca sull'opera di Goldoni*, affermando tra l'altro che i suoi testi incorrono in una vera e propria «sfortuna» critica. Giorgio Pullini ha dimostrato l'esistenza di *Presentimenti in Goldoni del vittimismo nel Micel galliniano*. Giovanna Checchi si è occupata di *Ferruccio Benini, interprete goldoniano* e Biancamaria Mazzoleni, infine, dei *Misteri di una povera compagnia comica italiana del XIX secolo*. A.M.



## Una grande stagione per Goldoni

Le baruffe chiozzotte  
Arlecchino  
Il campiello  
I mémoires

TEATRO  
Piccolo Teatro di Milano  
D'EUROPA



IL REGISTA ALLA PROVA DEGLI *INNAMORATI*

## GARELLA FA INCONTRARE GOLDONI E PIRANDELLO

*L'allestimento, interprete Patrizia Zappa Mulas, sarà costruito intorno alla finzione del teatro nel teatro - La prima in marzo al Testoni di Bologna, poi i grandi classici tedeschi per lo Stabile di Trieste: Lessing, Schiller, Hebbel.*

CLAUDIA PAMPINELLA



goldoniano ma anche in quello europeo di quegli anni. Sono dei veri e propri drammi borghesi come quelli che verranno scritti nell'Ottocento. Inoltre *Gli innamorati* funziona molto bene sul piano dell'intreccio, nonostante l'azione sia meno complicata rispetto alle altre commedie goldoniane. Non ci sono infatti travestimenti, agnizioni, intrighi: la situazione è già data all'inizio con i due innamorati in eterno litigio. Il risultato è appunto un intreccio molto labile, quasi cechoviano, che rende la commedia molto moderna e molto poco settecentesca. Ho voluto mettere in scena *Gli innamorati* perché rappresentano un'apice della produzione goldoniana, dove il gusto per la «maschera» dell'attore si mescola all'analisi psicologica. La scelta di questo testo rientra anche in un percorso di drammaturgia su Goldoni che l'anno scorso ho tenuto alla scuola di Teatro di Bologna, dove ho costruito la commedia, premettendovi una libera trascrizione delle prime pagine da *Il teatro comico* di Goldoni, in cui una compagnia di comici si riunisce per provare uno spettacolo: il teatro nel teatro insomma. All'inizio degli *Innamorati* invece siamo negli anni Trenta: una compagnia di attori si riunisce per la prova, questa volta non della farsa originale contenuta nel *Teatro comico* ma degli *Innamorati*. Questa «complicazione» della commedia in commedia risale ad una tradizione del tutto italiana, che dal '600 a Goldoni e Pirandello con i suoi *Prologhi in teatro* è stata una costante quasi ossessiva del mondo teatrale italiano, come se non fosse mai possibile risolvere il rapporto tra la lingua e l'attore, tra la vita e la finzione. Questa messa in scena degli *Innamorati* non è semplicemente una messa in scena goldoniana, ma contiene il rischio di essere una messa in scena di Goldoni dentro un testo quasi pirandelliano, costruitogli addosso con una specie di strana drammaturgia, che potrà anche dare qualche perplessità. In una scelta drammaturgica simile si inserisce perfettamente Patrizia Zappa Mulas, con cui ritorno a lavorare dopo alcuni anni perché è attrice abituata a non tirarsi indietro e soprattutto ad affrontare gli esperimenti con grande entusiasmo.

**A**ll'appuntamento del Bicentenario goldoniano il regista Nanni Garella si presenta con le carte in regola: *Gli innamorati*, forse una delle più belle commedie del drammaturgo veneziano. È il suo primo allestimento goldoniano. «Un confronto che prima o poi doveva avvenire», ci dice.

Debutto il 9 marzo prossimo al Teatro Testoni di Bologna. La produzione è del Nuova Scena - Teatro Testoni Interaction; tra gli interpreti Patrizia Zappa Mulas, Cristina Borgogni e Graziano Piazza. «Ho sempre creduto che fosse importante interpretare i classici con grande libertà ed è quello che ho sempre fatto», sottolinea a proposito di Goldoni. Con la stessa libertà Garella ci ha restituito lo scorso autunno al Teatro Filodrammatici di Milano una versione raffinatissima di *A piacer vostro* di Shakespeare nella traduzione di Ettore Capriolo. Dopo Shakespeare, l'incontro con Arthur Schnitzler in area mitteleuropea a Trieste dove, con *A natol*, il regista inizierà una linea di programma che lo porterà ad affrontare i grandi clas-

sici tedeschi. Lessing, Schiller ed Hebbel. Lo abbiamo intervistato.

**HYSTRIO** - Prossimamente lei affronterà la regia degli *Innamorati* di Goldoni. Paola Polessio, in una sua lettura registica dal titolo *L'amor borghese ha detto della commedia: «Gli innamorati segnano uno spartiacque della produzione drammatica goldoniana»*. Perché Goldoni e perché la scelta degli *Innamorati* con un'attrice così anomala, amante della sperimentazione come Patrizia Zappa Mulas?

**GARELLA** - Goldoni è un autore con cui un regista è costretto prima o poi a confrontarsi. La selezione di un testo invece avviene in base ad una serie di esigenze che non sono esplicabili fino in fondo, sono desideri. Ho sempre scelto i testi seguendo i miei desideri. È vero che *Gli innamorati* segnano uno spartiacque nella produzione artistica goldoniana, come *I rusteghi* per esempio e tutte le commedie di quel periodo. Si tratta di commedie di impianto psicologico con una scrittura dei personaggi molto puntigliosa e che segnano una svolta non solo nel teatro

**H.** - Come pensa che un regista giovane, amante della ricerca, debba affrontare Goldoni oggi?

**G.** - Io credo debba farlo con libertà. Non credo esista un unico modo per affrontare Goldoni, ma tanti quante sono le epoche in cui viviamo. Attraversiamo un'epoca in cui i valori realistici di Goldoni sono tutto sommato meno interessanti di quelli popolari. A me interessa e interesserà in futuro occuparmi di un Goldoni più popolare, non perché *Gli innamorati* non lo siano, ma perché non lo sono quanto altre commedie goldoniane più conosciute.

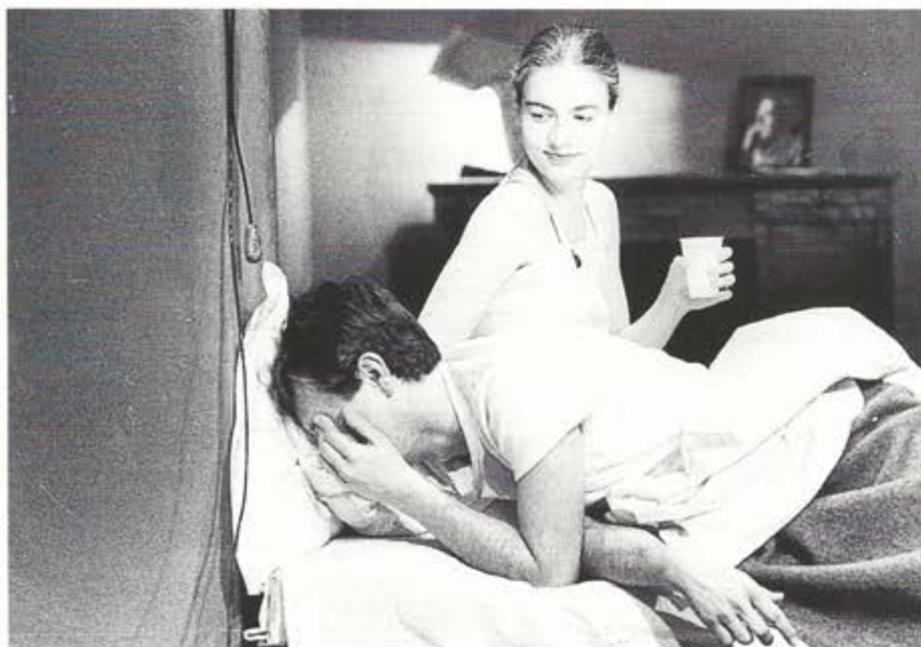
## SHAKESPEARE E IL DOPPIO

**H.** - La critica ha accolto bene il suo ultimo spettacolo *A piacer vostro* di William Shakespeare che è andato in scena al Teatro Filodrammatici di Milano, lo scorso autunno. Quali sono le linee estetiche che ha seguito per la realizzazione di questa commedia, che è l'esempio perfetto della commedia romantica inglese? Come ha sviluppato per esempio l'idea del doppio che è alla base dell'intreccio?

**G.** - Sono partito da un'idea semplice; lo spazio fisico del racconto è diviso in due: da una parte la città, dall'altra la foresta di Arden che compare per la prima volta in Shakespeare in *As you like it*, ma sarà presente anche in altre opere sotto altri nomi. La foresta è comunque e sempre complementare alla città; è una sorta di specchio del mondo civile. Apparentemente molto diversa, meno cinica e violenta. Nella foresta infatti sembra che tutto sia positivo, si parla in versi, i pastori sembrano quelli dell'Arcadia; ma tutto ciò è solo frutto di apparenza. Nella foresta in realtà l'utopia del buon tempo andato rimane tale e alla fine infatti si ricomponde l'intreccio: il vecchio duca riprende il suo ducato e si ricostituisce l'ordine di una volta. Questo mi ha spinto a considerare che in realtà i due mondi sono due mondi a specchio. Le doppie cornici scenografiche realizzate da Antonio Fiorentino mi hanno consentito di esprimere vivamente l'idea del raddoppiamento continuo di una realtà nell'altra: dove sia la realtà e dove la virtualità non so, io credo che si rispecchino, fino al punto di confondersi l'una nell'altra. A questi due mondi a specchio corrispondono anche dei personaggi a specchio, il duca cattivo e quello buono, il gentiluomo di corte buono e quello cattivo. Non solo, ci sono tutta una serie di altre ambiguità, che nel testo shakespeariano sono velate dal fatto che a quel tempo i giovani attori interpretavano anche i ruoli femminili, cosa che nel nostro teatro sarebbe una convenzione un po' meccanica. Come restituire quindi anche quell'ambiguità? Avendo a disposizione due attrici gemelle, Marisa e Paola Della Pasqua, è stato naturale pensare a loro nel ruolo di Rosalinda e Orlando, in questo modo se non altro si restituiva e si ricostruiva quell'ambiguità che era impossibile trovare altrimenti.

**H.** - Il teatro elisabettiano si fonda su una nudità spaziale assoluta, iperdescritta attraverso le parole. Come ha risolto da un punto di vista registico questo aspetto nel suo spettacolo?

**G.** - Attraverso la concettualizzazione. Tutto il teatro shakespeariano ha una scenografia e una descrizione dello spazio nella paro-



la, che consente di sviluppare anche delle immagini concettuali. Proprio questa nudità spaziale e assoluta, iperdescritta attraverso le parole lascia una grandissima libertà sul piano delle scenografie. Io non credo che in Shakespeare, che è sempre molto concreto, si possa descrivere lo spazio in termini di astrazione o di simbolismi, l'unico modo per affrontare questa libertà è concettualizzare fino in fondo quello che ad ognuno sembra il tema fondamentale, in questo caso era quello del rispecchiamento.

## ATTRAZIONE DEI CLASSICI

**H.** - Un salto indietro nel passato: dopo l'esperienza al Centro teatrale bresciano, dove lei si è formato come regista che esperienze ritiene di dovere ricordare?

**G.** - Tutte. Credo comunque che l'esperienza per me più significativa del Ctb sia stato l'*Agamennone* di Vittorio Alfieri, il mio primo testo in versi. Infatti sono parecchi anni che faccio quasi soltanto drammaturgia italiana e soprattutto in versi: le Laudi medievali prima, Metastasio dopo. L'*Agamennone* è stata una grande esperienza di lavoro sulla lingua poetica italiana per eccellenza in teatro, cioè quella di Alfieri. Per lo spettacolo abbiamo avuto a disposizione un grande spazio, abbiamo provato per due mesi e mezzo con grande applicazione da parte degli attori e siamo arrivati ad un risultato giudicato dagli altri eccellente. Ricordo con gioia anche *Elettra*, il primo spettacolo che ho fatto, e al di fuori del Ctb la *Didone abbandonata* al Vittoriale, rappresentata due anni fa. Era un progetto speciale del ministero che è costato molta fatica ed era un'esperienza vera e proprio perché traduceva in termini di praticabilità da parte di attori una partitura che era assolutamente musicale e quindi andava fatta con dei cantanti. La parte più affascinante della preparazione allo spettacolo è stata la restituzione della ritmicità del verso di Metastasio, che è in assoluto uno dei più grandi poeti italiani ad aver scritto solo per il teatro. Rappresentarlo senza studiare almeno una partitura era impossibile quindi gli attori hanno dovuto fare una doppia esperienza, musicale e recitativa.

**H.** - Che cosa ha da dire come regista sulla condizione attuale del teatro italiano e delle sue strutture? Quali possibili soluzioni suggerisce?

**G.** - Io credo che oggi si debba parlare di crisi generale del Paese più che di crisi del teatro, una crisi economica violenta come quella del Dopoguerra che comporta sacrifici, su tutti i campi, teatro, cinema, arte. Io insisterei per esempio sulla rivitalizzazione del teatro pubblico, perché se lo Stato deve spendere del danaro è giusto che lo spenda per i teatri pubblici. Ma i teatri pubblici devono essere in grado di rispondere a questi finanziamenti, devono essere in condizione di programmare le loro stagioni, di avere delle compagnie di attori stabili con una continuità di lavoro, e con un occhio all'integrazione tra i problemi amministrativi e quelli di scelte drammaturgiche. Il teatro privato dovrebbe invece essere indipendente e seguire le leggi del mercato. In Italia il teatro non è finanziato ma assistito, questa credo sia la peculiarità della sua crisi che va inserita nel calderone della crisi economica più generale.

**H.** - Progetti futuri?

**G.** - Prima del Goldoni la messa in scena dell'*Anatol* di Arthur Schnitzler che è l'inizio di una collaborazione con il Teatro Stabile del Friuli Venezia Giulia, collaborazione che andrà avanti in futuro su una linea di teatro che vorrei definire mitteleuropeo, anche perché Trieste ha una vocazione naturale, geografica ad essere un centro di raccolta di quel tipo di teatro. Mi sono orientato verso un tipo di teatro mitteleuropeo, spostato però un po' più verso l'area di lingua tedesca, perché mi sembra che una riflessione sulla nascita del teatro borghese vada fatta e quindi il mio progetto dopo Schnitzler è quello di tornare indietro e affrontare alle radici il problema, partendo da Lessing, Schiller e da Hebbel, cosa che spero di potere fare negli anni futuri. Credo e ho sempre creduto nei grandi classici, e nella necessità di affrontarli con grande libertà. □

A pag. 32, il regista Nanni Garella; in questa pagina, Patrizia Zappa Mulas in «Elettra» di Garella al Ctb.

# RICORDI TEATRO

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

## *Volumi pubblicati*

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

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

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

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

Alberto Bassetti  
LA TANA  
prefazione di Luigi Squarzina

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

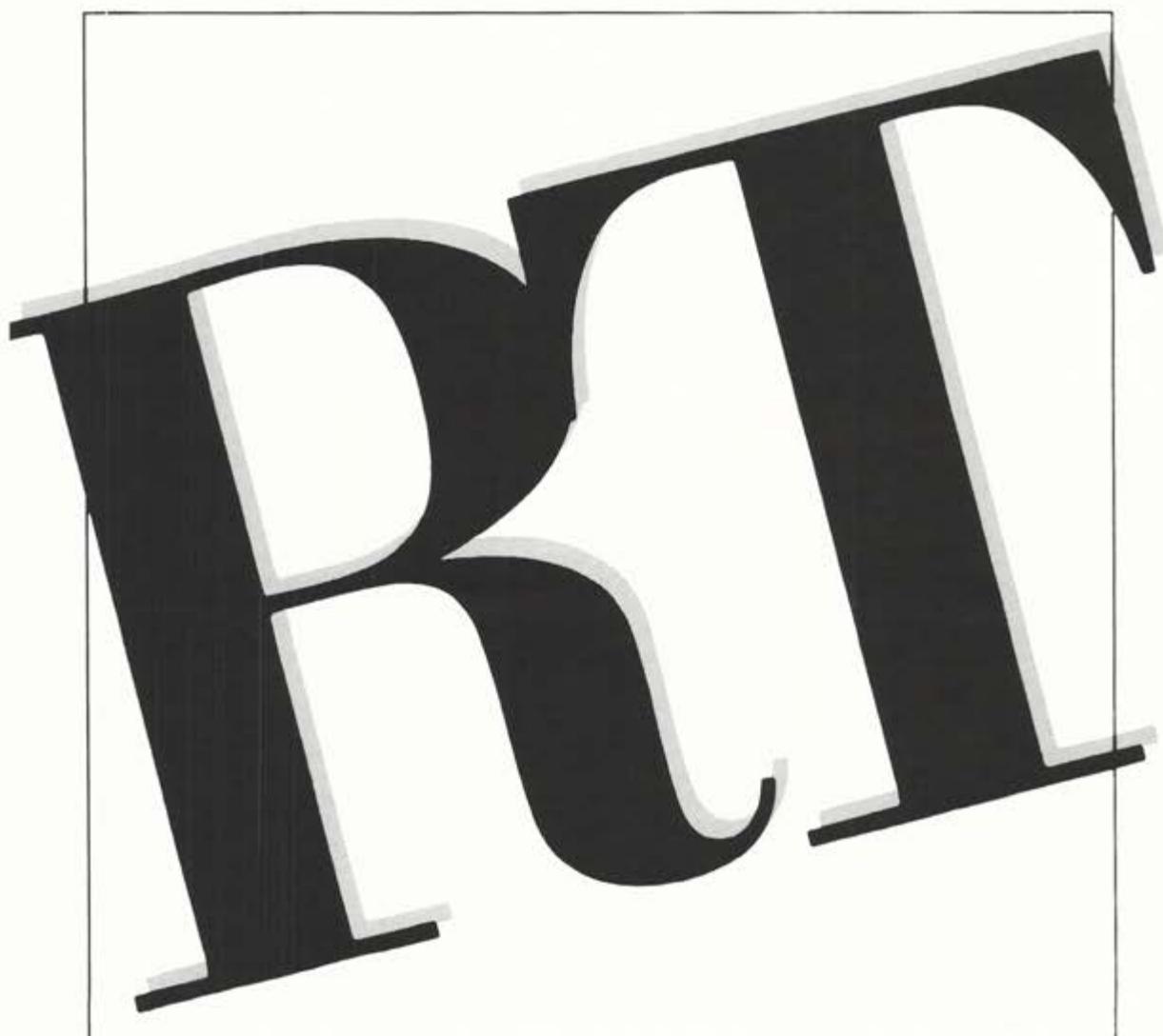
Ljudmila Petrussevskaia  
TRE RAGAZZE VESTITE D'AZZURRO  
traduzione di Claudia Sugliano, prefazione di Fausto Malcovati

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

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

Giuseppe Manfridi  
CORPO D'ALTRI

Paolo Puppa  
LE PAROLE AL BUIO



**RICORDI**

LA RASSEGNA INTERCITY ALLA QUINTA EDIZIONE

## MONTREAL A SESTO FIORENTINO

*Poco convincenti La Société de Métis di Chaurette e Being at home with Claude di Dubois, interessante invece Les aiguilles et l'opium, un vero gioiello multimediale di Lapage - Krypton e Laboratorio Nove per l'Italia.*

PAOLO LUCCHESINI



New York, Mosca, Stoccolma, Budapest, ora Montreal, quinta tappa dell'ormai lungo peregrinare di Barbara Nativi e Silvano Panichi alla ricerca di realtà teatrali metropolitane, selezionate secondo precisi canoni propri di una drammaturgia giovanilista, sanguigna, possibilmente concettuale, problematica, inquieta. Ma se la New York dell'*off-off*, la Mosca della *perestrojka*, la Stoccolma extra Bergman e la Budapest dopo il crollo comunista avevano offerto particolari connotazioni, tematiche a tutto campo, linguaggi universali, con Montreal, quinta edizione di Intercity — stando almeno ai due spettacoli inaugurati, realizzati in italiano, prodotti dal festival, il Laboratorio Nove e i Krypton —, ci troviamo in apertura dinanzi a due testi discutibili, uno circoscritto all'area del Canada francofono, una sorta di *doléances* di una comunità delle minoranze del Quebec, con tutto ciò che ne consegue, e l'altro di pretto stile americano, fra poliziesco e omosessualità. Insomma, un avvio in minore, lasciando qualche perplessità interpretativa per la prima pièce e nella scelta testuale per la seconda. Atto unico di apertura *La Société de Métis*, novità assoluta per l'Italia di Normand Chaurette, giovane autore, approdato alla drammaturgia, dopo un lungo tirocinio radiofonico. Il testo sembra ispirato a opere di protagonisti della scena francese fra gli anni Cinquanta e Sessanta, sia del cosiddetto teatro dell'assurdo, soprattutto Ionesco delle prime commedie, ma pure Adamov e lo stesso Beckett, nonché dell'esistenzialismo, vedi il Sartre claustrico di *Porta chiusa*.

*La Société de Métis* è una specie di chiacchierata a quattro voci, frammentaria, un po' fumosa, vecchiotta, appesantita dalle citazioni per un verso e rinfrescata da una certa dose di *esprit* per un altro, in cui si discetta sul ruolo dell'arte, della preponderanza della lingua inglese, del primato della cultura europea, della perdita di identità e tante altre cose di modesto interesse per un pubblico italiano.

Né c'è parso che la regia di Alice Ronfard abbia favorito la lettura dell'opera di Chaurette, che rimane in sospeso, chiusa nella nicchia esclusiva del piccolo mondo della cittadina di Métis-sur-Mer. Ciononostante i quattro attori hanno faticato non poco per comunicare al pubblico il senso delle battute di Chaurette. Quindi, bravi Silvia Guidi (Pamela), Simona Arrighi (Zoé Pé), Luca Camilletti (il cieco Octave) e Stefano Laguni (il pompiere Casimir). Bella la scena di Dimitri Milopulos dall'imponente cornice che incombe sulla scena. Traduzione di Silvano Panichi.

Di ben altra pasta *Being at home with Claude* di René-Daniel Dubois, spettacolo per una trentina di accoliti, è una *dark story* con tanto di delitto passionale scritta con professionalità e ben costruita secondo le regole auree di Broadway. Si tratta di un assassinio plateale di cui già si conosce il reo confesso, il giovane Yves, un omosessuale. L'ispettore Robert, però, non riesce a sapere il nome della vittima. È lo stesso Yves che fa di tutto per nascondere l'identità del morto. Ovvio che l'ispettore, con le buone e le cattive, riuscirà a scoprirlo. Finale lirico con l'appassionata tirata di Yves, uomo solo, tragicamente innamorato di un ragazzo. Un po' tirato per le lunghe il dramma di Dubois è stato ben sostenuto dal ritmo impresso dalla regia di Barbara Nativi e dalla fiera e convincente interpretazione di Riccardo Naldini, miglioratissimo, nel ruolo arduo di Yves, e di Silvano Panichi, un nevrile e scattante ispettore. Con loro Marco Berti. Altra azzeccata scenografia di Milopulos: un felice gioco di specchi nel sontuoso ufficio del poliziotto; affascinanti le musiche di Marco Baraldi.

L'altro spettacolo, ospitato dal Teatro Studio di Scandicci, *Les aiguilles et l'opium*, è un gioiello di teatro multimediale di Robert Lapage, artefice del testo e delle scene, nonché regista di se stesso, unico attore, che, fin dalla prima scena, stabilisce un rapporto invisibile, un saldo cordone ombeli-

cale fra l'artista canadese e la terra promessa al di là dell'Atlantico.

Lapage, infatti, mescola proprie peripezie notturne in una camera dell'Hotel La Louisainne in Saint-Germain-des-Prés, che ospitò mostri sacri del periodo d'oro esistenzialista (Cocteau, Sartre, la Greco, Miles Davis..., protagonisti di amori, incontri, dibattiti) con visioni ad occhi aperti evocate da fantasmi eccellenti. La scrittura di Lapage è composita, scintillante, ricca di invenzioni visive manipolabili con destrezza: poesia e tecnica (vertiginoso l'effetto della caduta libera del protagonista dalla camera da letto agli inferi, realizzata con semplici accorgimenti), puntuali tocchi d'ironia quando l'autore/attore si scatena con il monologo. Fondamentale anche la scena: uno schermo che ruota su se stesso, è firmamento, vuoto, luogo deputato di apparizioni, sipario, palcoscenico librato nell'aria. Lo spettacolo è un intreccio fra l'oggi (o meglio di un ieri recente, il 1989) e un passato vagheggiato (1949) che Lapage conduce con mano sicura, professionale, elegante componendo un singolare *patch-work* onirico in cui ogni frammento ha un senso compiuto, minidrammi che hanno al centro Lapage sia se stesso alle prese con le comiche notti insonni, sia quando diventa Cocteau che vola negli Stati Uniti (si fa acrobata librandosi in mezzo a due eliche gigantesche), sia che danzi, aereo, su un vecchio disco di Miles. Tutto ciò non è che una minima parte di una varietà intellettuale più che gradevole, un piccolo capolavoro, talvolta, purtroppo, insidiato da un pizzico di compiacimento, malattia comune anche della ricerca italiana. □

Nelle foto, da sinistra a destra: «Les aiguilles et l'opium» di e con Robert Lapage. Luca Camilletti, Silvia Guidi, Simona Arrighi e Stefano Laguni in «La Société de Métis» di N. Chaurette, regia di Alice Ronfard.

UN CONVEGNO AL TEATRO DI RIFREDI

## Difficile fare teatro all'università



**S**i è svolto in dicembre al Teatro di Rifredi di Firenze il convegno *Il teatro universitario: proposte ed esperienze* nell'ambito della manifestazione *Fuori corso* promossa dal Premio Ruggero Rimini e realizzata con il contributo dell'Unicoop Firenze.

L'incontro, che ha fatto registrare una larga partecipazione di pubblico, ha costituito un'importante presa di contatto tra realtà diversissime e lontane (non solo geograficamente) che stanno maturando negli atenei italiani, rivelando un panorama quanto mai vivo e ricco di fermenti: segno evidente della «fame di teatro» ai più diversi livelli. Coordinato da Paolo Emilio Poesio, memoria storica dei Centri universitari teatrali (Cut) dal dopoguerra ad oggi, il convegno ha avuto nella prima parte motivi di interesse nelle relazioni di eminenti docenti di storia dello spettacolo (Paolo Puppa dell'Università di Venezia, Laura Caretti dell'Università di Arezzo, Cesare Molinari di quella di Firenze e Beno Mazzone di Palermo) ognuno dei quali ha evidenziato, attraverso la propria partecipazione ai Cut, i pregi e i limiti di tali esperienze, specie in riferimento al momento attuale. Stanati con affabile conoscenza da Poesio, i professori hanno abbandonato vezzi accademici, per affrontare le disagiate condizioni nelle quali si trovano a lavorare: di «neopauperismo» come le ha definite Puppa, trovando il pieno consenso di Mazzone; il quale ha descritto la sordità del mondo istituzionale a recepire le istanze didattiche di tipo sperimentale che esige l'insegnamento del teatro.

Molinari, da parte sua, ha provocatoriamente chiesto se abbia un senso educare gli studenti a fare il loro lavoro (studiare) o dotarli di strumenti atti ad affrontarne un altro (recitare). Provocazione che ha trovato la puntuale risposta di Puppa,



che ha sostenuto essere compito dell'università formare buoni spettatori, in grado di eseguire un testo almeno come un musicista dilettante può interpretare uno spartito, fornendoli se non altro degli elementi basilari della sintassi teatrale. Diversa la testimonianza di Laura Caretti che, per una serie di coincidenze, disponibilità dell'ambiente universitario ed istituzionale cittadino, ha potuto «importare» nel suo Cut aretino le pratiche apprese dalla propria frequentazione in atenei inglesi (concretizzate nel fortunato allestimento de *La cortigiana* in occasione del cinquecentenario dell'Aretino).

Fin qui i contributi dei docenti; altrettanto interessanti quelli della base, costituita dagli studenti che ha avuto modo di attestare gli entusiasmi e i disagi del fare teatro nelle aule universitarie. Tra le tante relazioni dei Cut presenti, arrivati da ogni parte d'Italia, particolarmente degna di nota quella dell'Istituto universitario orientale di Napoli, la cui rappresentante ha descritto il felice connubio di forze che, a dispetto delle pastoie burocratiche è riuscito a coinvolgere registi (seminari con Remondi e Caporossi, incontri con Barberio Corsetti, Gaber, ecc.) realizzando animazioni di piazza con immigrati e ponendo la questione della preminenza attribuita dal mondo accademico alla «cultura della parola», cui si può legittimamente contrapporre la «cultura del corpo», così pregnante nella prassi scenica. Non sono mancati, dunque, elementi di confronto e scontro, che fanno ben sperare per le più articolate manifestazioni che si terranno nella prossima primavera come ha promesso l'ospite Angelo Savelli: un punto d'impegno per non chiudere ai giovani uno spazio teatrale che, come Rifredi, si pone sempre alla «frontiera» al fine di avvistare nuovi orizzonti. C.C.

Il regista smarrito:  
un convegno  
a Modena

**N**ella breve motivazione all'incontro La politica del regista 1980-1992 svoltosi al Teatro Storchi di Modena venerdì 4 dicembre, promosso da Franco Quadri con l'Ert, si chiedeva di potere ascoltare «speranze, proposte, rimpianti, domande, utopie». Dagli interventi di Antonio Calenda, Massimo Castri, Giancarlo Cobelli, Elio De Capitani, Giuseppe Di Leva, Nanni Garella, Walter Pagliaro, Armando Pugliese, Luca Ronconi, Maurizio Scaparro, Sandro Sequi e Antonio Syxty, raccolti in un dialogo fitto, inquieto, tra discorsi che erano spesso riflessioni ad alta voce nate sul momento, è parso scaturire soprattutto un diffuso sentimento di incertezza per il presente e il futuro.

La politica del regista 1967/1979 è il titolo della raccolta di recensioni di Franco Quadri, ed. Il Formichiere, 1980, scelto ad indicare il carattere dominante del teatro di quegli anni, quando a dare il segno creativo agli spettacoli era prima di tutto l'autore della messa in scena.

E poi? Quali sono stati i cambiamenti? Si può cogliere un tratto specifico, forte, per definire la diversa dimensione degli anni che sono seguiti?

I dubbi, le preoccupazioni, le insicurezze del presente hanno occupato gran parte dei pensieri, e i percorsi storici sull'ultimo decennio sono stati soprattutto personali. Ed anche per il futuro non si è riusciti a parlare di una politica teatrale, ma piuttosto di ansie creative individuali.

Si è voluto riconoscere ovunque una condizione di crisi, facendo coincidere il presente stato di recessione economica e di dissesto istituzionale con la situazione di depressione creativa, forse però da porre a più serena verifica.

Si è esaurito l'entusiasmo per un modo di fare teatro? Perché tanta insistenza nel generalizzare le difficoltà, nel voler ridurre la ricerca al solo terzo teatro?

Di grande interesse comunque i diversi tracciati della memoria, così faziosi nella rilettura delle proprie tappe di lavoro, nell'ansia di trovare almeno delle risposte parziali per andare avanti.

«All'auspicabile ritorno del regista, al compito di guida di una compagnia — ha scritto Martone via fax da Parigi, dove si trovava per presentare il suo film — dovrebbe corrispondere la nascita di vere e proprie case teatrali...». Quest'idea di uno spazio dove poter creare con una propria équipe è stata poi ripresa spesso durante la tavola rotonda che, in modo frammentario, ha toccato numerosi problemi, dalla necessità di rivalutare il teatro pubblico ai dubbi intorno al rischio di una privatizzazione indiscriminata, dalla richiesta di maggior ordine in leggi, circolari e sovvenzioni, all'urgenza di creare nuove leve professionalmente più preparate, e così via.

È stata una scelta funzionale quella del direttore unico? Si può definire insieme una sorta di codice di autoregolamentazione delle spese? La «casa» a cui accenna Martone non esiste già per chi lavora da sempre con amici e collaboratori fidati, al di là di uno spazio definito (Ronconi)? Come sciogliere quei vincoli che rendono i cartelloni sotto molti aspetti già condizionati? Si potrebbero immaginare dei teatri nazionali con diverse specificità?

I quesiti sono stati molti, ma per lo più rivolti a situazioni parziali spezzando in vario modo i tanti discorsi avviati. Valeria Ottolenghi

Nelle foto, da sinistra a destra: Paolo Puppa e Antonio Syxty.

VERSIONE TEATRALE A PARIGI DI *CONVERSAZIONE IN SICILIA*

## VITTORINI SUI CAMPI ELISI

*L'adattamento francese e la regia sono di Daniel Zerki, l'interpretazione di Robin Renucci e Reine Courtois - Efficace la drammatizzazione ma nordica l'atmosfera - La memoria dello scrittore più viva in Francia che in Italia.*

UGO RONFANI

La Sicilia a Parigi, sui Campi Elisi, tra le luminarie di Natale e le donnone in bronzo di Botero. La Sicilia di Vittorini. Un giovane regista, Daniel Zerki, che ama il nostro Paese e ha già curato la trasposizione scenica di un testo di Antonio Tabucchi con il titolo *Le jeu de l'envers*, ha realizzato un adattamento teatrale, efficace, di *Conversazione in Sicilia*, di cui cura anche la regia al Théâtre du Rond-Point ch'era stato di Barrault, e che adesso è passato a nuova gestione. Lo spettacolo ha due interpreti di qualità: Robin Renucci, giovane premier del cinema che ha lavorato con Chabrol, Deville, Corneau ma che resta fedele al teatro, dov'è stato diretto da Vitez, Planchon, Chèreau, e Reine Courtois, eccellente attrice misurata con Ionesco, Genet, Williams e ch'è l'equivalente francese della nostra Regina Bianchi.

*Conversazione in Sicile* (il titolo è rimasto, ed è rimasto anche il senso del romanzo, l'anabasi di un uomo che, nel momento ottuso del trionfo del fascismo, in preda agli «astratti furori» di una solitudine umana e civile, torna nella sua terra alla ricerca della madre e delle proprie radici) è dunque un avvenimento teatrale oggettivamente importante, che sta richiamando l'attenzione del pubblico parigino e che dovrebbe attirare il nostro, di italiani smemorati, che hanno un conto aperto con Vittorini. È davvero singolare che per altri scrittori del secolo — da Pavese a Buzzati, da Brancati a Moravia a Sciascia — l'interesse resti vivo, mentre il nome e l'opera di Vittorini sono entrati in eclisse. Nel clima instauratosi in questi anni nel Paese l'autore di *Conversazione in Sicilia*, probabilmente, sta pagando lo scotto per aver voluto militare nel partito della libertà. Antifascista sotto il fascismo, intellettuale anomalo che s'era come Pavese rifugiato nel «sogno americano», modello dell'«intellettuale organico» ai tempi di *Politecnico*, transfuga dal Pci per non aver voluto «suonare i pifferi della rivoluzione», impegnato fino all'ultimo a resistere alle compromissioni e alle lusinghe del potere, Vittorini è stato collocato fatalmente, dagli uni e dagli altri, fra le figure scomode della prima Repubblica. Tornerà il suo tempo? Intanto, in Francia, i giovani leggono il suo *Diario in pubblico*, e amano scoprire la realtà italiana meno ovvia attraverso i suoi romanzi.

Pieno di curiosità e con qualche inquietudine (date alcune riserve nelle prime critiche parigine) sono andato a vedere lo spettacolo e, intanto, ho ammirato la serietà e l'impegno del regista e degli interpreti. Non c'è nulla, fortunatamente, del pittoresco facile cui indulgono spesso i francesi quando trattano le cose italiane. Daniel Zerki ha cercato il «segreto» della Sicilia vittoriniana, che fa lo spessore letterario e civile del romanzo; ha saputo evidenziare le forze oscure, irrazionali, antiche che agiscono sotto il «sole nero» dell'isola. E in un *decoupage* essenziale, incalzante, che preserva la struttura narrativa dell'opera, appoggiandosi ad un impianto scenografico nudo, ha puntato tutto sulla parola della «conversazione» di Silvestro con la madre, con il padre assente e ritrovato, con le figure del suo mitologico pre-sepe famigliare.

*J'étais cet hiver-là en proie d'abstraites fureurs...* A cominciare dal famoso incipit, il romanzo trasposto da Zerki conserva le sue virtù ipnotiche, la sua densità, i suoi misteri.

La voce di Mussolini, che annuncia alla radio il ritorno dell'impero «sui colli fatali di Roma», apre la *recherche* del tipografo Silvestro, il doppio di Vittorini, nella terra dei padri. S'intrecciano efficacemente le tre componenti del romanzo, la realistica, l'allegorica, la rapsodica. Risuonano, nella versione francese, le famose interazioni di Vittorini. La figura, risentita e tenera, della madre balza viva dall'interpretazione tutta efficaci contrasti di Reine Courtois. Robin Renucci sostiene una penetrante conoscenza del personaggio con un mestiere sicuro, ci tocca con gli smarrimenti, gli stupori, le tensioni che contrappuntano la ricerca di Silvestro. Si potrà dire che la messinscena ha cuppezze nordiche «alla Bergman», che la patina della letterarietà è rimasta appiccicata alla versione teatrale, che ci sono lungaggini da ridurre; ma è certo che questa teatralizzata *Conversazione in Sicilia*, seguita con attenzione ed applaudita dal pubblico rende giustizia a Vittorini. □

### CRONACHE

#### Autori di casa al Piccolo di Bari

**BARI** - Il Piccolo Teatro di Bari e la compagnia Puglia Teatro hanno ideato in collaborazione un progetto di ricerca sulla drammaturgia pugliese contemporanea dal 1940 al 1990. Dal 28 gennaio al 12 maggio 1992 in un primo ciclo di otto incontri, che si sono tenuti presso il Piccolo Teatro di Bari, si è proposto di esaminare criticamente la produzione drammaturgica pugliese contemporanea che si è formata e si è espressa in quest'ultimo mezzo secolo dopo la grande stagione internazionale del teatro del grottesco di Luigi Chiarelli e dopo l'affermazione delle opere di altri autori come Carlo Veneziani e Cesare Giulio Viola.

Accanto a drammaturghi puri sono stati inseriti nel progetto scrittori più noti nel campo della narrativa, che però hanno prodotto opere interessanti anche in campo teatrale.

Nel corso di ciascun incontro un relatore-conduttore (docente universitario o critico) ha introdotto l'Autore, poi più in particolare si è soffermato

sulla sua opera più rappresentativa, passando infine la parola ad un gruppo di attori del Piccolo Teatro e di Puglia Teatro (Nietta Tempesta, Anna Brucoli, Mario Mancini, Rino Bizzarro), che si sono impegnati nella lettura interpretativa di alcune scene essenziali.

I primi otto autori presi in considerazione sono stati: Nicola Manzari, Vincenzo Di Mattia, Nino Palumbo, Nicola Saponaro, Vito Maurogiovanni, Maria Marcone, Antonio Rossano, Costantino Savonarola, illustrati rispettivamente da Ruggero Stefanelli, Egidio Pani, Michele Dell'Aquila, Franco Perrelli, Francesco Bellino, Anna Santoliquido, Daniele Giancane, Pasquale Bellini, coordinamenti e regie di Eugenio D'Attoma e Rino Bizzarro.

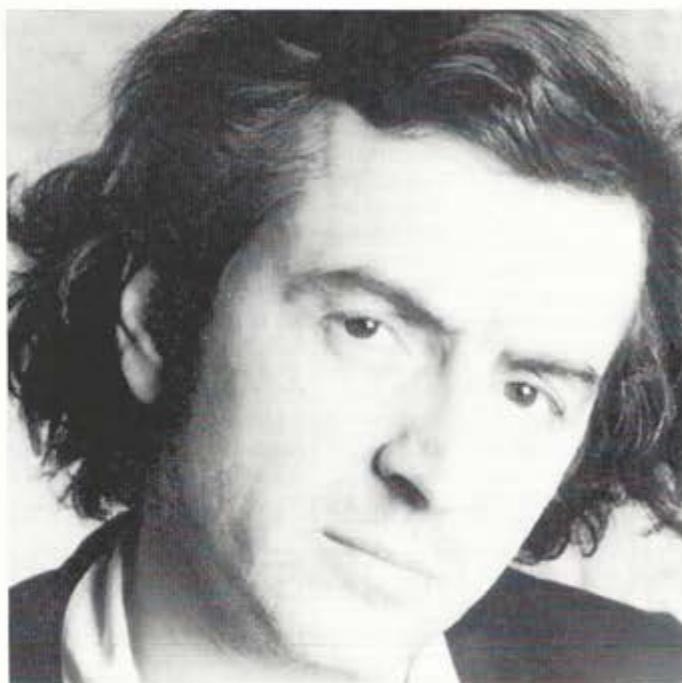
Gli atti del progetto, le cui fasi sono state registrate in video, sono pubblicati a cura della rivista La Vallisa, diretta da Daniele Giancane. Si prevede anche il lancio editoriale di una Collana di Teatro pugliese, che valga come strumento per approfondire gli studi sul repertorio drammatico di questa regione. I prossimi incontri su altri otto autori pugliesi sono in programma a partire dal gennaio '93. N.S.

CONTRASTATO ESORDIO TEATRALE DI LÉVY A PARIGI

## IL GIUDIZIO UNIVERSALE SECONDO BERNARD-HENRI

*Con l'aiuto di Lenin e Althusser, Sartre, Aron e altri maîtres à penser il neo-drammaturgo, già noto come saggista e romanziere, ha messo in scena gli enigmi del secolo - Riproponendo il Teatro delle Idee del Dopoguerra.*

UGO RONFANI



L'autore non è venuto alla ribalta a ricevere gli applausi. Non poteva che essere così, visto che il regista di *Le jugement dernier*, ruolo di Pierre Vaneck, ci spiega alla fine che l'Autore non c'è, non è mai esistito, mentre la sua assistente (la stupenda Arielle Dombasle, copia conforme della Valentina di Crepax) insinua il dubbio che l'autore sia Dio, nientemeno, primo motore immobile, dell'umano fracasso. Ma Bernard-Henri Lévy (cioè l'autore o forse Dio) era dietro le quinte, a ricevere l'abbraccio di un Robbe Grillet, irsuto come il Gassman di *Moby Dick*, i complimenti di Arrabal, nonché i sorrisi di una folla di ammiratrici. Montagne di fiori bloccavano l'ingresso al camerino di Arielle-Valentina; e intanto lasciavano l'atelier Umberto Eco con cappellaccio da chansonnier del Moulin Rouge, una Maria Antonietta Macciocchi in rosa, un Philippe Noiret barbuto e un Armando Verdiglione smagrito al braccio di Cristina De Angeli Frua. Pierre Franck, il direttore del teatro ch'era stato di Dullin e Barsacq, aveva ragione di essere soddisfatto. Era stato lui, quindici anni prima, a riconoscere in BHL la stoffa dell'autore teatrale e a chiedergli una pièce. La pièce oggi c'è, e nella con-

versione al teatro di Lévy c'entra non poco Arielle Dombasle perché la bellissima eroina dei film di Rohmer è diventata nel frattempo la terza compagna del «nouveau philosophe». Domani ci saranno peana, stroncature e polemiche, come sempre succede per Bernard-Henri Lévy, ma intanto Parigi, la sonnecchiosa Parigi, ha vissuto una serata memorabile, come ai tempi in cui la divina Sarah Bernhardt teneva a battesimo *L'Aiglon* di Rostand. La cronaca registra il lieto esito della prima, il 18 novembre. Un redivivo «Tout-Paris» ha riso davanti ai fantasmi illustri che Lévy ha adunato per il suo «giudizio universale» annunciato da un angiolone bianco dipinto sul sipario rosso: Lenin e Althusser. Sartre e Aron, Marcinkus e Debray e tanti altri, che il regista Jean-Louis Martinelli mi aiutava a riconoscere dopo lo spettacolo.

Vediamo di rispondere adesso alla domanda: c'è o non c'è questo Nuovo Autore di teatro? C'è, io dico. Anche se Lévy nel finale fa dire al personaggio del regista che il capolavoro non c'è, il cielo è vuoto e il palcoscenico anche. C'è, il Nuovo Autore, anche se le tre ore di spettacolo tradiscono inesperienza e consigliano tagli. C'è anche

se la gabbia drammaturgica è quella del pirandelliano teatro nel teatro.

Anatole (al quale Vaneck presta «souplesse ragionativa» e un solido mestiere) è un regista megalomane che progetta un grande spettacolo sulla fine dell'ideologia, della storia e di questo basso mondo, convocando in scena sette «testimoni del secolo». Lo fa per restare sulla cresta dell'onda ma anche per mantenere la sua impresa amorosa sulla bella, enigmatica Maude (come fa, a proposito, Arielle Dombasle a combinare così bene le vertigini erotiche di un'anti-Madonna con il frangere di un'attrice della Comédie Française?). Ecco dunque i *Sei personaggi più uno* farsi avanti sul palcoscenico nudo, dove sono affastellati accessori di scena, apparecchi video, cordame e cantinelle; poi raccontare le loro storie. Catherine Viroubora (una Gisèle Casadesus che cesella finemente una figurina della vecchia Russia) evoca l'estrema vecchiezza dell'ultimo zar, intendendo Lenin, che fra eros e tanatos, imprigionato nel Cremlino da Stalin, le confida il suo ultimo vero testamento, sognando un comunismo teutonico-disciplinato, alleato della Germania. Ecco il fantasma di Hitler dietro il corpaccione di un ca-

NELLA PARIGI TEATRALMENTE DEPRESSA

## Loleh Bellon o la piccola musica di un'attrice diventata drammaturga

**S**ei a Parigi, vuoi regalarti una sera a teatro ma ti cascano le braccia. Due spettacoli su tre sono riprese. Sono riprese il *Faust* di Jerome Savary, che assomiglia a quello di Strehler come la notte al giorno; *L'aide-memoire* di Carrière, riesumato alla Comédie des Champs-Élysées per offrire un ruolo a Fanny Ardant, *Les Atrides* da Eschilo di Ariane Mnouchkine alla Cartoucherie de Vincennes, *Les Paravents* di Gènet messo in scena da Marcel Marechal, il pastiche di Ionesco dal *Machbet* di Shakespeare che Lavelli propone nel suo Théâtre de la Colline. Restano, per stuzzicare lo spettatore forestiero, due testi di autori italiani, *I Rusteghi* di Goldoni che Savary ha messo in cartellone al Théâtre National de Chaillot e *Sabato, domenica e lunedì* di Eduardo De Filippo, all'affiche al Théâtre Sylvia Monfort.

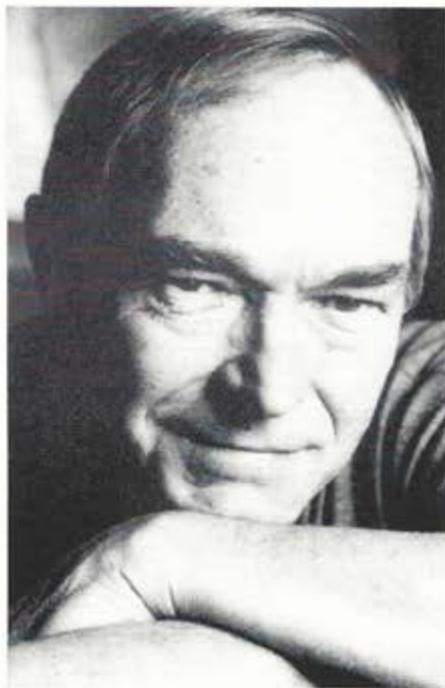
Perché, allora, non andare alla ricerca di qualche perla rara, fuori dalle solite frequentazioni? È quanto ho fatto dopo avere letto il nome di Loleh Bellon sulla locandina dello Studio des Champs-Élysées, un teatrino dell'avenue Montaigne dove avevo visto in anni lontani, quando lo dirigeva Antoine Bourseiller, allestimenti eccentrici e qualche volta interessanti, come dei Molière recitati da troupes africane o *Les paras* di Jean Cau. *L'une et l'autre* è il titolo della commedia di Loleh Bellon attualmente in programma; e un incontro con l'attrice mi ha convinto ad andare ad assistere allo spettacolo.

Loleh Bellon è, come drammaturga, praticamente sconosciuta in Italia, dove soltanto prossimamente sarà allestita una versione di *Les dames du jeudi*, che nel '76 l'attrice aveva interpretato con grande successo insieme ad una «primadonna» della scena parigina, Suzanne Flon. È invece più probabile che quanti si tengono al corrente la conoscano come attrice, magari per una sua non dimenticata interpretazione del patetico personaggio di Mommia nella pirandelliana *Questa sera si recita a soggetto*, allestita da André Barsacq all'Atelier.

Loleh Bellon — che è felicemente sposata allo scrittore Claude Roy — ha tessuto con *L'une e l'altra* una storia delicata, di memorie e di sentimenti, che senza avere la pretesa di colpire per la sua originalità tocca però lo spettatore per la giustezza dei toni intimisti, l'intreccio di sentimenti più intuiti che espressi, l'uso delle pause e dei silenzi.

Jean Stern è, nella pièce di Loleh Bellon, uno scrittore morto da cinque anni, quasi dimenticato ma rivalutato da una affettuosa «congiura» di donne. Egli resta ben presente nella casa adesso abitata dalla madre e dalla vedova. Questa, Louise, pianista in gioventù, sopporta come può le bruscherie della suocera e, decisa a riproporre l'opera letteraria del defunto, si mette a frugare nelle sue carte insieme ad una giornalista americana, Hélène, che su di lui aveva scritto un saggio molto acuto. Insieme le due donne affrontano i segreti del diario dello scrittore, finché grado a grado la verità (in fondo piuttosto prevedibile) emerge con sufficiente chiarezza: Jean e Hélène erano stati amanti. Louise sapeva, aveva intuito? Mistero. Ma la novità della pièce, che la rende un piccolo gioiello di introspezione psicologica, è nel rapporto che, dopo la rivelazione, si instaura fra le due donne. *L'une e l'altra*, infatti, non si oppongono veramente e, mentre la madre dello scrittore si lega di affetto all'ospite americana, Louise supera lo stadio del resto vano di una gelosia retrospettiva, fino a sentirsi legata alla ex-rivale da una sorta di tacita, silenziosa complicità.

Hélène alla fine non regge e se ne va, ma questo non determina alcun dramma. Un testo a suo modo cechoviano, come avete capito. La regia, che è del giovane Patrice Kerbrat, lavora sui mezzitoni, in un décor nitido come le bottiglie di Morandi appese alle pareti di scena. Le tre attrici protagoniste sono bravissime: Yvonne Clech, madre dolcemente e arruffona; Nelly Bourgead, una Louise di grande dignità interiore, e Josane Stoleru, una Hélène in grado di starle a fronte, realizzano un concentrato di ammissioni a mezza voce, confessioni pudiche, passioni rientrate che esaltano le qualità di un testo tenero, lucido, dove parole e sentimento suonano giusti. Un teatro intimista, apparentemente minore, in realtà palpitante di verità. La perla rara in una Parigi teatralmente depressa. Ugo Ronfani



postazione di una località vicina ad Auschwitz, dove arrivavano i treni di notte che non portavano ad alcuna meta: e lui (l'attore è Armand Meffre) è fiero del dovere compiuto, instancabile nel tenere aggiornata la contabilità della morte. Ecco ancora il professore (un mixer di Althusser, Lévy-Strauss, Morin, spiritosamente caricaturato da Jacques François) il quale ha avuto fra i suoi allievi un certo Pol Pot, si è convinto di aver inventato il maoismo all'ombra di Notre-Dame e non si scompone più di tanto quando la televisione rende conto dei due e forse tre milioni di cadaveri della guerra in Cambogia. Su questo inventario da Apocalisse si profila la silhouette religiosomondana del cardinale (attore Beppe Clerici) che amministra le finanze vaticane.

La luce verrà allora dai «maîtres à penser»? Si direbbe di no, visto che i fratelli-nemici Aron e Sartre si fanno avanti a discutere, come due vecchietti in pensione, della filosofia, delle donne, dei massimi sistemi e dei pettegolezzi degli intellettuali. Chi dunque ci salverà dal cupo scetticismo degli ideali finiti nel tritacuto del consumismo filosofico? Resta da dire, per la cronaca, che la critica parigina è stata piuttosto severa verso quest'

opera prima. Anche troppo a mio parere.

BHL (in Francia lo chiamano così, con le sole iniziali) ha voluto manifestatamente trasferire in palcoscenico le tematiche dei suoi saggi e dei suoi romanzi, nell'alveo, appunto, di quel «teatro delle idee» che aveva avuto le sue maggiori fortune dopo la fine della guerra.

Nel '45, in una Francia teatrale le cui figure dominanti erano state Giraudoux, Salacrou e Anouilh, i testi di Camus, di Sartre, dell'esistenzialista cattolico Gabriel Marcel avevano proposto — prima dell'avvento della drammaturgia dell'assurdo, Ionesco e Beckett — un dibattito intorno alla condizione umana, e al futuro dell'umanità, che si poneva al centro delle rovine morali lasciate ad Auschwitz e Hiroshima. Questo teatro, di riflessione morale e di speculazione storico-filosofica, si iscriveva, in senso critico talvolta, nel movimento di idee che accompagnava l'impresa di ricostruzione della Francia e dell'Europa dopo il disastro della guerra. Era un teatro che oggi sembra storicamente datato, superato per un eccesso di rigore dimostrativo (anche se la recente ripresa, qui in Italia, di *Les sequestrés d'Altona* di Sartre, con la regia di Walter Le

Moli, ha dimostrato che non tutto, di questa drammaturgia, è oggi improponibile). Resta il fatto che i testi di questi e di altri autori engagés (anche Adamov, Gatti, Ehni, Cesbron) avevano saputo porre — secondo gli schemi di una tragedia moderna che non aveva bisogno di rivoluzionare le strutture teatrali della tradizione — i grandi interrogativi del dopo-Auschwitz, del dopo-Hiroshima: ha, la condizione umana, un senso? Cos'è realtà e cos'è apparenza? Qual'è l'essenza di una libertà ch'era morta nei lager? Come salvare la morale nella politica?

Nella sua pièce Lévy cerca in fondo di rispondere a interrogativi del genere, s'intende davanti ai nuovi problemi di questa fine secolo. Il che non dev'essere, onestamente, sottovalutato. □

A pag. 38, da sinistra a destra: Bernard-Henry Lévy; Arielle Dombasle. In questa pagina, dall'alto in basso: Pierre Vaneck; Gisèle Casadesus.

TRA SHAKESPEARE E OSBORNE LA STAGIONE LONDINESE

## RICORDANO CON RABBIA TRENTASETTE ANNI DOPO

*Dèja vu è una riscrittura aggiornata della celebre commedia - Alan Rickman è un nuovo Amleto in un applaudito allestimento del georgiano Sturua.*

MAGGIE ROSE

**L**a notizia di una nuova edizione di *Amleto*, più che di qualsiasi altra opera shakespeariana, suscita sempre delle aspettative. Ed eccomi in fila per ore presso il Riverside Studios di Londra nella speranza di trovare un *return ticket* per questo nuovo *Amleto*, esaurito ancora un mese prima del debutto. Piuttosto che dell'*Amleto* di Robert Sturua, il regista georgiano che ha realizzato l'allestimento, la critica londinese ha subito parlato dell'*Amleto* di Alan Rickman, l'attore celtico, dalla voce seducente e dagli occhi chiari e gelidi, conosciuto dal grande pubblico per film quali il recente *Robin Hood*, il bellissimo *Close my Eyes* di Stephen Poliakoff, e il divertente *Truly Madly Deeply*, attualmente l'attore più ricercato in Gran Bretagna.

Nella scena estremamente scarna ideata da Giorgi Meskhishvili, che vuole suggerirci il regno di nessuno, dove ormai lo sfortunato principe si trova a vivere l'angoscia espressa dalle prime battute da Amleto/Rickman e dal suo corpo visibilmente piegato dal dolore, fanno subito capire che siamo dinnanzi ad un'interpretazione del tutto personale e a lungo meditata.

Fin dal suo primo incontro con Ofelia non c'è ombra di dubbio che la ama profondamente; un momento indimenticabile della sua stupenda performance è quando nel vederla morta si sfoga straziato e impazzito dal dolore. Il resto del cast non è purtroppo alla sua altezza. David Burke, nel duplice ruolo di Claudio ed Amleto-padre, interpreta il primo come un diplomatico astuto ed il secondo come un anziano studioso un po' barbone; Gertrude (Geraldine McEwan) è esageratamente isterica e piagnucolosa, mentre il costume e gli occhiali di Laerte ricordano uno studente di Oxford che non desidera altro che lasciare la Danimarca per tornare al collegio. La regia è per altri aspetti efficace e Sturua, utilizzando l'impalcatura a più livelli, crea effetti visivi affascinanti. Anche la decisione di eliminare buona parte del consueto duello, dando appena il tempo a Laerte di ferire Amleto, rende il finale più convincente e drammatico.

### IL NUOVO OSBORNE

Un secondo allestimento che ha fatto molto chiacchierare è l'ultimo lavoro di John Osborne, *Dèja Vu* al Comedy Theatre di Londra per la regia di Tony Palmer. In questa nuova rappresentazione teatrale, l'autore ha ripensato e riscritto *Ricorda con rabbia*, in scena per la prima volta nel 1956 al Royal Court Theatre e considerato dalla critica militante come una pietra miliare del teatro inglese contemporaneo.

Tutti ricordiamo il giovane arrabbiato Jimmy Porter, di famiglia operaia, la moglie Alison, fi-

glia di un colonnello, e la squallida mansarda che condividono con l'amico Cliff; e noi tutti ricordiamo la dialettica iconoclasta di Jimmy che suonava come una dichiarazione di guerra in un periodo in cui, proprio come Jimmy, tanti giovani «arrabbiati» credevano fermamente di poter cambiare la società. Trentasette anni dopo ritroviamo Jimmy con l'amico Cliff, mentre Alison ha abbandonato la casa e si è risposata. Il sipario si apre su un salotto medio-borghese, segno del relativo successo di Jimmy nella scalata sociale. I segnali di un ambiente decisamente borghese anni '80-'90 sono numerosi: sulla parete, accanto ad alcune stampe, è appeso un vistoso cartellone che invita a non fumare; una credenza della nonna contiene piatti vittoriani; i protagonisti bevono fiumi di vino doc.

Ed ecco Jimmy (Peter Egan) e Cliff (Gareth Williams), invecchiati ed imborghesiti che, come quaranta anni prima leggono e commentano i giornali accasciati nella loro poltrona. Ma com'è adesso Jimmy? Come quarant'anni fa si dimostra ipercritico nei confronti di tutto e di tutti anche se ora i suoi bersagli sono i più disparati: i verdi, gli igienisti, i missionari del Terzo mondo, persino i vegetariani, come l'ex-moglie che, secondo lui, «pranza elegantemente con un po' di ricotta e dell'acqua Perrier». Come in passato, non ascolta e non dà retta agli altri e più di una volta, la figlia, venuta a fargli visita, cerca invano di interrompere i suoi interminabili monologhi.

A cinquanta anni, Jimmy per certi versi ci sembra inserito in quello stesso *establishment* che prima disprezzava e quindi il suo tono troppo perentorio e acido non ci convince più. Il tentativo di Osborne di resuscitare il suo giovane arrabbiato ci sembra un fallimento. Sono comunque da sottolineare l'impeccabile interpretazione di Peter Egan e Gareth Thomson, due ottimi professionisti, la regia di Palmer e le belle scene di Geoffrey Scott. □

**BRUXELLES** - Tra le novità presentate dall'Atelier Sainte Anne un nuovo spettacolo su coreografie di Claudio Bernardo Dilatatio e Théâtre en Lecture, tre serate di incontri dedicate ad autori italiani, belgi e del Quebec. Giovani Testori ed Enzo Moscato sono stati gli autori italiani prescelti.

**SPALATO** - «Mi sembra un miracolo che questa Croazia martoriata e devastata trovi tempo di pensare a un cartellone teatrale e ad allestire, nella distruzione e dunque nella povertà, uno spettacolo eccellente per finezza di gusto e di interpretazione». Così ha commentato Claudio Magris la rappresentazione della sua opera teatrale Stadelmann messa in scena dal Teatro nazionale croato con la regia di Robert Raponja.

**LONDRA** - Sir Alec Guinness, il leggendario attore britannico, ha dato l'addio alle scene all'età di 76 anni. Nonostante le molteplici offerte degli impresari teatrali è stato irrimediabile: si trasferirà in provincia: il West End, zona storica dei teatri londinesi è ormai preda di turisti, i prezzi dei biglietti sono alle stelle e la qualità del teatro di prosa è sensibilmente in ribasso. Queste alcune delle motivazioni della sua presa di posizione condivisa per altro da molti nel mondo dell'arte.

**LONDRA** - Dopo ventitre anni di assenza dalle scene Harold Pinter è ritornato a recitare nella sua pièce *No man's land* (Terra di nessuno) all'Arts Theatre di Londra, per la regia di David Leveaux. Teatro esaurito e caldi applausi sono stati l'accoglienza che il pubblico ha riservato al grande drammaturgo, regista e attore inglese.

### Le «Isabelle» si rappresentano

Gran serata, affollatissima, al teatro dell'Orologio di Roma, sotto il patrocinio dell'Idi, delle «Isabelle», le donne di teatro che tempo fa hanno fondato un'associazione intitolata a Isabella Andreini Comica Gelosa per la sintonia con i caratteri — di attrice, autrice, organizzatrice e donna ricca di affetti familiari e sociali — tra l'antica commediante e le attuali.

Ricco il programma; non letture o spettacolarizzazioni, ma presentazioni a diversi livelli teatrali e discorsivi; dialoghi e riflessioni, qualche confidenza — com'è difficile «fare il teatro» è la frase più ripetuta da molte —, il racconto di percorsi individuali per arrivare a «fare» qualche cosa: dalla recitazione alla scrittura, dalla scrittura alla regia all'organizzazione, dal sogno di esserci come diva a quello più concreto di produrre uno spettacolo, o di «incentivare» la conoscenza dei copioni anche all'estero; dalla satira sulla radio e la tv, popolate di «funzionari dottori» di specchiata ottusità, alla misteriosità della poesia e del canto. E poi anche il ricordo di un passato ancora abbastanza prossimo: l'episodio, lungo, della Maddalena, il teatro femminista degli anni Settanta, le cui fondatrici sono ancora quasi tutte qui, in queste «Isabelle», che hanno preso tante strade e si sono riunite senza intenti contestatori o separatistici, ma con una volontà sodale di incontrarsi e di portare avanti quelle ipotesi di lavoro che insieme si possono fare, senza per questo pregiudicare l'autonomia di ciascuna ed il dialogo, ampio, con gli altri, gli autori uomini. Che in questa serata sono intervenuti numerosi e si sono anche divertiti. Mc.B.

RIFLESSIONI SU UN FILM SHAKESPEARIANO DI REINHARDT

# DALLA COMMEDIA DELL'ARTE AL TEATRO ELISABETTIANO

*Il mezzo cinematografico evidenzia lo scarto fra il testo scritto e l'interpretazione registica che ripropone l'eterna questione fra traslatore e interprete.*

PAOLA POLESSO

Due Autori distanti nel tempo, Shakespeare e Reinhardt, ma avvicinabili in un unico spazio di riflessione critica, vale a dire la nota versione cinematografica (rivista recentemente all'Università di Cambridge) del *Sogno di una notte di mezza estate* di Shakespeare, diretta nel 1935, a Hollywood, dal grande regista austriaco: una trasposizione filmica di inconfondibile impronta europea (nonostante cast e sceneggiatura made in Usa), nata da una precedente, celebre messinscena reinhardtiana. Che la differenza (lo scarto) fra il testo scritto shakespeariano e l'interpretazione che Reinhardt ne dà sia evidenziata dal mezzo cinematografico, è ovvia precisazione, se non si focalizza la circostanza che la diversità fra verbo shakespeariano e cinema reinhardtiano è, soprattutto, nel modo di concepire ed esercitare l'Arte: e allora, a prescindere dal genere (letteratura) e dal mezzo (qui, cinema o teatro), bisognerebbe ancora una volta riproporsi il problema dell'Autore e del Regista, e cioè se il secondo possa essere considerato Artista quanto il primo o se, in quanto traslatore e interprete, lo sia di meno o, in certi casi magari molto particolari come questo, lo possa essere anche di più.

## ARCHETIPO ITALIANO

È infatti evidente che questa versione cinematografica in bianco e nero del *Sogno* aggiunge qualcosa al testo di Shakespeare e questo qualcosa è Arte essa stessa: come tale, entra a far parte, momento fondamentale e irrinunciabile, di quel *background* culturale e mnemonico che riassume nell'immaginazione odierna (di noi registi, di noi spettatori) tutte le messinscene che dal testo shakespeariano furono tratte, a partire dall'età elisabettiana del suo Autore fino ai nostri giorni. L'arte di Reinhardt autore di cinema si esprime sia sul piano strutturale che su quello più strettamente visivo, sul piano della tecnica (il rigore) e su quello delle immagini (la sua forza creativa). Distanti e attenti da dietro l'occhio della cinepresa, il regista unisce ed organizza in chiara, felice visibilità schematica i vari schemi narrativi in cui si articola la commedia shakespeariana, amalgamando in spettacolo unitario una materia scritta a volte insufficientemente coordinata e rendendo perciò più attendibili e congruenti sia i personaggi che le loro vicende fantastiche: così, all'assemblaggio operato da Shakespeare di tre mondi incommensurabili, l'aristocratico (la corte), il feericonotturno (il bosco) e il teatral-popolaresco (il gruppo attoriale) viene dato, nell'immagine filmica, credibilità, continuità e centralità tematica. Ma io credo che l'accostamento di materiali eterogenei in questa commedia shakespeariana, do-

ve un eroe mitologico (Teseo) governa un'Atene classica col titolo di Duca rinascimentale, riveli, più che in altre opere del Bardo, la derivazione dalle strutture e dai modi della commedia dell'arte.

Ora, uno dei principali schemi narrativi e testuali della nostra, italianissima, Commedia Improvvisa era quello, eterno, dell'inevitabile rincorsa amorosa: A ama B, che ama C che a sua volta ama A, e così via. Nel *Sogno* di Shakespeare, Demetrio ama e vuol sposare Ermia che invece ama Lisandro che l'ama; Elena invece è innamorata di Demetrio che ovviamente, amando Ermia, non l'ama. Dentro questo schema tradizionale, Shakespeare inventa le complicazioni della notte d'estate durante la quale, per opera diabolica e pasticcione del folletto Puck agli ordini del mago Oberon, sia Lisandro che Demetrio, dapprima innamorati entrambi di Ermia, si sorprendono perdutoamente invaghiiti di Elena, con costernazione di Ermia e incredulità della stessa Elena. Poi Puck rimedia alle sue malefatte e tutto si risolve per il meglio con un *happy ending* matrimoniale collettivo, anche se non si capisce (Shakespeare nella pagina non lo spiega, come in caso analogo i commedianti dell'Arte non lo avrebbero spiegato nei loro canovacci) perchè Demetrio, al risveglio dal sogno, rimanga innamorato di Elena, dato che, se l'incantesimo finisce, dovrebbe finire anche il suo amore notturno, così come accade a Lisandro.

## PUCK E ARLECCHINO

Ancora: Puck (o Robin Goodfellow), folletto al servizio del Re delle Fate, trova la sua collocazione a metà strada fra il *folklore* isolano e la tradizione medievalistica del Vizio o Diavolo, ma certe sue caratteristiche (la sfrontatezza, la tendenza a combinare pasticci, la mobilità chiaramente arguibile dal testo stesso e così ben evidenziata sullo schermo reinhardtiano da un giovanissimo Mickey Rooney, la sua condizione di servitore di un unico padrone) lo accomunano curiosamente alla maschera, altrettanto diabolica ma nostrana, di Arlecchino, allora conosciuta anche a Londra tramite l'attore Drusiano Martinelli.

Quanto al Duca Teseo e alla sua sposa Ippolita, corrispettivi diurni e solari dei personaggi notturni Oberon e Titania, sia in Shakespeare che in Reinhardt essi incorniciano, all'inizio e alla fine, la struttura dell'opera, la Corte racchiudendo entropicamente le contraddizioni del mondo dei sogni. Non così per il mondo concreto e comico degli attori popolari, la cui partecipazione all'ambiente notturno si trova ad assumere, in Shakespeare, una funzione più oggettiva, meno spiegabile, voglio dire, sul piano onirico: grottesco, ma anche emblematico, è, a questo proposi-

to, il momento dell'incontro amoroso fra il raffinato mondo feerico impersonato da Titania e quello basso-popolaresco rappresentato da Bottom *sub specie* asinina, passaggio molto più naturale sullo schermo reinhardtiano, dove la fluidità delle immagini rende più credibile la progressiva trasformazione di Bottom (James Cagney) in bestia, che non nel testo o sulla scena shakespeariana, dove la testa d'asino non poteva che essere un oggetto scenico, probabilmente indossato dall'attore dietro le quinte (*Take it off* ordina Oberon a Puck alla fine dello scherzo magico).

Questo gruppo di Artigiani, col suo capocomico, col suo copione malamente tratto dalle *Metamorfosi* di Ovidio, richiama, in quanto nucleo strutturale inglobato da Shakespeare nella storia del *Sogno*, proprio la forma di quelle compagnie di comici italiani che nelle loro peregrinazioni avevano raggiunto, come abbiamo visto, anche l'Inghilterra elisabettiana, esercitando una forte influenza sul glorioso teatro che quell'epoca e quella nazione andavano allora producendo: le situazioni, i nomi «italianati» dei personaggi sia tragici che comici, gli ambienti italiani, i meccanismi assurdi e grotteschi del gioco amoroso (i famosi *Innamorati*), sono elementi che richiamano i modi della Commedia dell'Arte, naturalmente trasportati in ambiente britannico ed interpretati secondo quello spirito: inglesi sono, ad esempio, nel *Sogno*, l'iniziale, misogino disdegno di Demetrio per Elena o l'eccessivo dispregio di Lisandro nei confronti di un'Ermia già amata.

Torniamo agli artigiani: per essi il richiamo ai modi della Commedia Improvvisa si accompagna, nel testo di Shakespeare, ad una loro caratterizzazione come mestieranti grulli e scarsamente preparati. Ora questo aspetto, ovverosia la mancanza di professionalità del gruppo degli attori popolareschi, è puntualmente registrato e focalizzato come componente ridicola sullo schermo reinhardtiano. Potrebbe allora sembrare (e Reinhardt sembra averlo sottolineato) che Shakespeare abbia voluto parodiare, con questi suoi sgangherati attori del *Sogno*, proprio i gruppi italiani dell'Arte, intaccandone, per così dire, la dote da tutti riconosciuta loro come specifica e meritatoria, vale a dire il «mestiere». Eppure, tracce del lavoro dei nostri Comici sono percepibili, qui e là, in quasi tutta l'opera del Bardo, come pure in quella dei suoi compagni drammaturghi, elisabettiani e post-elisabettiani. □

**SALISBURGO** - Nella suggestiva cornice della *Felsenreitschule*, Peter Stein ha diretto il Giulio Cesare di Shakespeare. Era dai tempi del Maharatha di Peter Brook ad Avignone, che non si ripeteva una messa in scena così memorabile.

OPPORTUNO CONVEGNO DI AGGIORNAMENTO A ROMA

## QUEL POCO CHE SAPPIAMO DELL'ENIGMA STRINDBERG

*Gli interventi incrociati di Josephson e Missiroli, Rangstrom e Lavia, Pagliaro e Alonge hanno permesso di misurare le distanze che separano la lettura ironica che del drammaturgo fanno gli svedesi da quella «sopra il riga» degli italiani - Testimonianze di attori e un vecchio film da Il padre.*

GIORGIO SERAFINI

Si è svolto a Roma, il 16 e il 17 ottobre, nel foyer del Teatro delle Arti, un convegno internazionale su August Strindberg dal titolo «Immagini d'aria».

La sala, arredata da informali tavolini, era dominata, sul lato sinistro, dalla presenza incombente di una foto del drammaturgo, a grandezza naturale. Nella foto l'essenza dell'incontro, teso a dare, della inafferrabile identità di Strindberg, una immagine se non completa per lo meno istantanea, rubata all'attimo. Strindberg fu infatti un autore inquieto, schivo, ai limiti di una cupezza che sfociava nel dolore; aveva però la tensione dell'animo tipica di chi si affaccia alla ribalta di un secolo nuovo, stimolante e incognito.

Il convegno, svoltosi su un ideale asse italo-svedese, con il patrocinio dell'Ambasciata reale di Svezia, l'Ente teatrale italiano e l'assessorato alla Cultura del Comune di Roma e della Regione Lazio, ha però offerto l'occasione per una approfondita indagine sul rapporto tra Strindberg e l'Italia, tra la cultura scandinava e quella mediterranea.

### UMORISMO NERO

Il primo punto di interesse è stato quello riguardante le messe in scena strindberghiane del nostro Paese, argomento sul quale vertevano alcuni degli interventi. Primo tra questi, quello di Erland Josephson, al quale hanno fatto eco altri di Gabriele Lavia, Mario Missiroli, Walter Pagliaro, Alberto di Stasio, Paolo Bonacelli e Ture Rangstrom, presidente della Società Strindberg di Stoccolma. Josephson, ottimo autore ed attore svedese, ha analizzato alcuni allestimenti italiani di opere di Strindberg, nei quali ha ravvisato una difficoltà di fondo: quella di rendere evidente l'umorismo — anche se *noir* — che scandisce alcune delle partiture. «In sostanza — ha sostenuto Josephson — in Svezia si giunge persino al riso, in alcuni tratti; in Italia questo aspetto è trascurato». Non pareva, in effetti, molto soddisfatto del nostro modo di interpretare Strindberg, ma, ospite squisito, si è lasciato andare alla espo-



sizione di una teoria assai affascinante, che scagiona i teatranti italiani. Egli ha attribuito la difficoltà italiana di assorbire Strindberg ad una differenza di *tempo interiore*, quasi ad uno sfalsamento ritmico dell'anima. «In Svezia — ha sostenuto — gli attori recitano ad un ritmo più lento. Ciò è dovuto al loro modo diverso di parlare, alle diversità dei fonemi». Una tesi interessante, non aliena allo spirito positivista di fine Ottocento, ma che nascondeva perplessità più radicate.

Alberto di Stasio (impegnato attualmente in una versione di *Pasqua*) ha invece attribuito i guasti dell'attore italiano, sentendosi probabilmente un aerolito apolide, alla sua congenita incapacità di svelarsi, di parlare di sé. Per lui l'attore italiano «si difende, mentre in Strindberg si deve accettare di essere nudi». Le sue parti, infatti, proprio come lui, sono sfaccettate, ambigue, mosse. Sulla stessa lunghezza d'onda ci è sembrato Paolo Bonacelli, che ricordava una sua partecipazione ad una messa in scena di *Creditori*, ventiquattro anni fa. Bonacelli fa risalire il fondamento della sfortuna di Strindberg in Italia «alla sua lontananza tematica, alla sua misoginia, al suo gusto del grottesco». Da noi, a detta sua, questo gusto non c'è, proprio come sosteneva Josephson, e i nostri approcci

strindberghiani sono tarati dalla serietà con cui lo stesso si affronta.

Ci viene allora fatto d'interrogarci: sono poi così carenti, gli Strindberg «italiani»? Senza che facessimo in tempo a formulare una domanda in tal senso, ci è venuto in aiuto Walter Pagliaro, ricordando una celebre edizione di *Temporale*, per la regia di Strehler e l'interpretazione di Tino Carraro. «Le prove furono lunghissime ed estenuanti — ha detto —, ma alla fine Strehler e Carraro si liberarono delle sovrastrutture critiche e lo fecero come gli veniva nel cuore». Il risultato pare fosse straordinario. La nostra giovane età ci impedisce di confermare, ma a questo proposito Erland Josephson, ha asserito di essersi lui stesso ispirato alla magistrale interpretazione di Carraro, una volta chiamato a sostenere quel ruolo e ha confermato che la via intrapresa da Strehler era la più giusta. Pare che Strindberg stesso consigliasse ai suoi attori di evitare *la troppa profondità*, per non ingenerare nel proprio animo pericolose confusioni.

### LAVIA SI SPIEGA

Josephson si è poi soffermato sulla rivoluzione culturale operata da Strindberg all'interno della scrittura teatrale in Svezia. Strindberg ha infatti avvicinato la lingua scritta a quella parlata, accentuando grammaticalmente le cesure, le pause, la ritmica del discorso. «Egli amava gli attori ed il teatro; era timido, ma pretendeva il massimo dell'impegno e l'assorbimento assoluto di caratteri che cambiano in continuazione, estremi, per un attore. Tutto Strindberg — ancora per Josephson — non è che musica e ritmo; non mi stupisce la difficoltà ad interpretarlo di attori stranieri. La discriminante è la disagevolezza della traduzione».

Un'altra tara riconosciuta del nostro teatro, quello italiano, è quella della sua tendenza ad andare «sopra le righe». Su questo, opportunamente stimolato, si è soffermato Gabriele Lavia, attualmente impegnato come regista ed interprete di una versione de *La signorina Giulia*. A nostro parere la domanda,



provocatoriamente posta, non poteva trovare interlocutore più adatto. Lavia si è prestato, ma ha giocato d'astuzia. All'inizio ha sostenuto di non capire di quali «righe» si parlasse, poi ha chiesto che qualcuno gliel'indicasse, prima di lasciarsi andare ad una lunga difesa ad oltranza delle sue posizioni. Lavia ha poi anche rivendicato un vecchio concetto del nostro teatro, quello che vuole il regista come autore, ma non è stata una difesa molto convinta, anche se ha provocatoriamente ed indirettamente invocato per sé il ruolo di autore.

Gli attenti svedesi hanno sorriso un po' allarmati.

Il programma della sostanziosa prima giornata di lavori si è completato con l'intervento di Ture Rangstrom. Il suo è stato più che

altro un racconto dei sentimenti. Ha legato, nella sua relazione, l'immagine dello Strindberg teatrante attivo al ricordo — assai vivo — del nonno, attore sotto la guida di Strindberg all'Intima Teatern. Attraverso la mediazione di un ricordo ammirato, Rangstrom ha ripercorso le tappe fondamentali del rapporto tra Strindberg e lo spazio scenico; tra il grande autore e la scrittura, in bilico tra la filosofia e la pratica. Ne è scaturito un resoconto vivo, vibrante, a tratti toccante. Il primo dato è la cupezza di un carattere riservato — quello di Strindberg —, ma irrorato da grande umanità, contraddittorio, affascinante. Non sappiamo fino a che punto la testimonianza di Rangstrom sia esente da condizionamenti mitopoietici.

## UN FILM DEL 1911

La seconda giornata del convegno è stata altrettanto fitta di impegni, ma forse non suggestiva al pari della prima. Gli interventi si sono succeduti con la stessa intensità, ma c'è stata — lo dice il cronista — una lieve caduta di interesse. Forse perché Roberto Alonge, condizionato da metodologie accademiche (è una supposizione), proponendo alchimie critico-psicologiche intricanti ma aride nell'esame specifico di *Pasqua*, ha rotto quella tensione emotiva che legava le precedenti relazioni. Il suo contributo è stato comunque, a beneficio degli specialisti, molto approfondito. Il momento più intenso, senza voler fare alcuna graduatoria, è stato quando





ha preso la parola Karl Ake Karnell, critico letterario e studioso svedese. Il suo aspetto aveva qualcosa d'intimidatorio, sguardo glaciale, capelli cortissimi, bioritmi da forsennato. Invece, con un colpo di teatro, è stato proprio lui a fornire le indicazioni più organiche, complete, piacevoli all'ascolto. Karnell ha tentato di mettere ordine nella giungla delle metafore in Strindberg, partendo dall'iniziale rifiuto dell'autore per le medesime, fino ad arrivare ad un graduale recupero e ad una pacificazione. Pare che egli fosse giunto ad intendere la metafora non più come semplice veicolo di similitudine, ma come riproduzione letteraria dell'ordine naturale, che procede anch'esso (si vedano le teorie scientifiche del periodo) selezionando forme simili e producendo una sintesi qualitativa.

Nella mattinata del secondo giorno, intanto, si era proiettato un documento molto importante, un film da *Il padre*, interpretato dagli attori dell'Intima Teatern nel 1911 e con la supervisione — pare — dello stesso Strindberg.

L'ultimo intervento di Brighitta Ottoson-Pinna, docente all'Università di Firenze, è stato sintesi e degna conclusione del convegno, trattando l'argomento «L'Italia nei drammi di Strindberg», in un ideale omaggio alle due parti in causa. Nonostante la preparazione e lo charme della signora Ottoson-Pinna, il suo contributo, pur molto circostanziato, è apparso come un tributo ultimo d'ospitalità non troppo organico. Ma il tema non concedeva uno spazio immenso. Alla fine Franco Perelli, il curatore della manifestazione, si è detto soddisfatto per un successo che non si aspettava per proporzioni e, dato l'argomento, per seguito di pubblico. □

A pag. 42, una caricatura di Strindberg, da Carl Jacobsson. A pag. 43, dall'alto in basso e da sinistra a destra: figurino per Kristin; Monica Guerritore e Gabriele Lavia nella «Signorina Giulia»; quattro figurini per Jean. In questa pagina Julie e Jean al ballo. I disegni sono di Gabriele Lavia per il suo spettacolo.



BELLA REGIA DI CALENDÀ PER *DANZA DI MORTE*

## La Proclemer e Ferzetti prigionieri nel piccolo inferno di un'isola

*DANZA DI MORTE* (1900), di August Strindberg (1849-1912). Versione (bellissima) di Franco Brusati. Regia (di gran classe) di Antonio Calenda. Scena e costumi (all'altezza del resto) di Ambra Dianon. Musiche (efficaci e discrete) di Germano Mazzocchetti. Con (interpretazioni esemplari) Anna Proclemer, Gabriele Ferzetti e Giampiero Fortebraccio. Prod. Teatro d'Arte.

La prima novità di questo allestimento di *Doddsdansen* è quella di innovare nella «direzione scandinava» di uno Strindberg visto come un cultore dell'*humour noir*: la traduzione di Brusati e la regia di Calenda, entrambe eccellenti, ricorrono ad un'altra, disperata comicità per illuminare il dilaniato rapporto fra il Capitano e Alice nel piccolo inferno dell'isola in cui si trovano confinati da un quarto di secolo; e il pubblico si prepara alla commozione attraverso il riso, secondo noti ma poco sperimentati meccanismi emozionali. Apparentemente «tradizionale» e «filologico» (a prima vista si pensa alle messinscene di Rouleau e ai décor di Lila de Nobili), lo spettacolo — moltissimo applaudito, che consiglio come appuntamento teatrale da non mancare — offre dunque motivi di grande interesse. Il testo che Strindberg considerava il suo capolavoro ci viene restituito in tutta la sua forza, che anticipa i grandi filoni della scena del secolo, dall'espressionismo alla drammaturgia esistenzialista, al teatro dell'assurdo, fino a Ionesco e Beckett; tutto questo senza inutili stravolgimenti, alle radici di una tradizione vivificata con i fermenti dell'oggi, in un quadro scenografico (la casa-fortezza, pietrosa, del Capitano, con l'impianto del telegrafo e gli spalti dei cannoni) di sicuro impatto, con tre interpreti di calibrata, eccezionale bravura.

C'è in questo spettacolo un armonico coesistere di elementi artistici e tecnici raro di questi tempi. Se ripenso agli allestimenti precedenti di *Danza di morte* visti in Italia e in Francia, debbo considerarli tutti inferiori — anche i più originali — a questo di Calenda. Il nitore incisivo della messinscena illumina, nei meandri più riposti, la vicenda di Edgar il Capitano, autoritario e orgoglioso, e della moglie Alice, che da venticinque anni nutre per lui un rancore disperato e profondo. Ed evidenzia il ruolo di Kurt, il cugino che Alice seduce in odio a Edgar, come testimone e maieuta involontario di una «spettacularizzazione» della crisi coniugale. Tessuto narrativo e trama psicologica si fondono per inserire il rapporto sadomasochistico del Capitano e della moglie nel quadro di una dolorosa solitudine. Le sincopi di Edgar, la malcelata attesa della sua morte da parte di Alice, le simmetriche vendette di lui che «finge» di chiedere il divorzio e di diseredarla e di lei che gli butta in faccia la sua relazione con Kurt e lo accusa di aver cercato di ucciderla, infine il crollo della tragica farsa nella malinconica coscienza che il gioco del disamore continuerà fino alla morte, tutto questo si snoda con implacabile chiarezza in uno spettacolo che, sui piani artistico e umano, funziona come un metronomo. Anna Proclemer — in vena di scegliersi ruoli impegnativi e rischiosi, il che le fa onore — è una Alice aspra, vendicativa, implacabile nel rancore: una virago abbigliata e acconciata alla Klimpt che spinge allo stremo Edgar, che piega al suo volere il masochismo di Kurt, apparendogli come «il demone del piccolo inferno dell'isola», ma che poi precipita in un malinconico, definitivo smarrimento. Gabriele Ferzetti è dalla testa ai piedi il militare tronfio e orgoglioso, colui che dice «Io sono, dunque Dio esiste», ma che alla fine, divorato dal lungo odio, abbassa la guardia, precipita nella vecchiaia, s'arrende. E di sapienti chiaroscuri è capace Giampiero Fortebraccio, nel rendere un Kurt irresoluto, debole, trascinato suo malgrado nel vortice dell'odio, inorridito davanti ad una Alice che sveglia la bestia che è in lui. Soltanto elogi, dunque? Sì, per una volta, soltanto elogi. Ugo Ronfani

I MEDIA E LA PERCEZIONE DELLA REALTÀ

# L'INFLUSSO DELL'ELETTRONICA SULLE NUOVE ESTETICHE

CARLO INFANTE



**L'**elettronica è una condizione che sta rivoluzionando le visioni e le pratiche del mondo. A presagire questa rivoluzione sono stati in primo luogo quegli autori ed artisti che negli ultimi dieci anni hanno affinato le loro sensibilità alla condizione immateriale dell'elettronica, sperimentandola anche sul campo della nuova spettacolarità teatrale.

Attraverso il video e il computer si sono venute quindi a creare delle esperienze che hanno rilanciato il gioco delle percezioni in una sperimentazione che ha prodotto nuovi linguaggi, nuove estetiche, nuove sensibilità dello spazio e del tempo.

Queste esperienze sono nate da un'inquietudine culturale che ha anticipato i termini dello stato attuale dell'avanzamento tecnologico enfatizzandone in alcuni casi lo spirito di contemporaneità e l'accelerazione del superamento secondo i canoni ideologici dell'Avanguardia. Ma è stato proprio in questa anticipazione, anche se in qualche caso enfatica e tendenziosa, che risiedono le qualità più valide di una ricerca tesa a rendere sensibili e calde tecnologie fredde e disumanizzanti. Primo perché nello spirito di contemporaneità per come fu rivendicato allora (parliamo dei primi anni Ottanta) risiedeva un alto tasso di consapevolezza delle trasformazioni culturali in atto. Una coscienza organica al moto della storia dell'arte.

In ciò si è determinata una forte tensione etica ed estetica generata dalla cultura dell'Avanguardia (del neodada, del Gruppo Fluxus, della performance diffusa, della Postavanguardia) ma ormai libera da quei vincoli ideologici e proiettata verso una *poiesis* esponenziale. Si sta delineando insomma una dimensione di ricerca artistica intermediale, estranea alle specificità dei linguaggi teatrali, video, musicali e quindi poco riconoscibile dagli stereotipi della critica e del mercato culturale.

In questo senso c'è molto da lavorare per creare nuovi sistemi di orientamento e di valutazione estetica, procedendo per processi di comparazione tra culture e tradizioni diverse, non più solo eurocentriche, rilevando ad esempio nelle potenti ritualità della visione orientale (si pensi solo al Tantra e all'osservazione estatica dei Man-

dala) dei modelli forti di riferimento per una teatralità fondata sulla percezione.

Emerge un'altra categoria dell'estetica coniugata per paradosso con i termini più avanzati della tecnologia e della comunicazione e al contempo con i valori più intimi della sensorialità. In questa condizione si stanno delineando degli autori nomadi tra i mondi della ricerca video e teatrale, protagonisti di una nuova sensibilità dell'immateriale elettronico.

Con i suoi dieci anni di attività Studio Azzurro rappresenta l'esperienza più emblematica di questa nuova sensibilità.

In una mostra presentata a Milano nella galleria d'arte Mudima è possibile cogliere tutto lo spessore di questa identità operativa che ha saputo coniugare molto meglio di altre i modi dell'arte con quelli della comunicazione.

I loro «videoambienti» testimoniano un'attitudine singolare nel ricreare atmosfere artificiali eppure «umane, troppo umane». Da installazioni realizzate per il design industriale come *Luci di inganni* del 1982 in cui l'oggetto evoca e materializza l'immagine speculare in video in una sorta di *trompe l'oeil* all'ultima opera dal titolo *Il viaggio* in cui vediamo circolare sui monitor posti ad emiciclo valigie d'ogni sorta scrutate dalle telecamere ai raggi x. Ogni valigia rivela un mondo, un'anima scrutata dall'occhio elettronico. Nature morte fantasmatiche trasmesse dai monitor posati su cataste di valigie e bauli polverosi che ricordano gli imballaggi del visionario Kantor. Studio Azzurro invita lo spettatore ad esplorare con il suo sguardo condizioni ai limiti del visibile, rompendo la cornice del video espandendolo nello spazio e modulandolo anche con i corpi degli attori della compagnia di Barberio Corsetti con cui hanno realizzato anni fa dei memorabili spettacoli.

## IL RITO DELLA VISIONE

Dall'area della postavanguardia teatrale proviene Paolo Liberati autore-autore dei Tradimenti incidentali di Terni ora impegnati assiduamente su progetti video.

Recentemente a Torino, in occasione del convegno su «Realtà virtuali: i valori d'uso», ha presentato la sua ricerca in elettronica alla stazione ferroviaria di Porta Nuova per il progetto «Arte in movimento».

La sua opera, *Dalla luce alla luce*, nasce da una sorta di corpo a corpo tra performer, telecamera e monitor: un'azione che determina una vertigine elettronica, un corto circuito di luce simile a quel *feedback* rumoroso, quel fischio lancinante, che si provoca quando un microfono viene avvicinato troppo ad un altoparlante. Vengono così create delle forme inedite, generate dalla pura energia implorata dell'elettronica «messa in abisso». Belle ed inquietanti. Delle forme archetipe, «naturali troppo naturali» anche se artificiali, profondamente immateriali. Dei «mandala» automatici.

Una ricerca infinita sulla quale sta lavorando ora anche Giacomo Verde, il nostro Nam June Paik, geniale nella modulazione di questo effetto sciamanico all'interno della struttura drammaturgica (per immagine pura) del suo ultimo teleracconto *Ri-immagini d'eco*. □

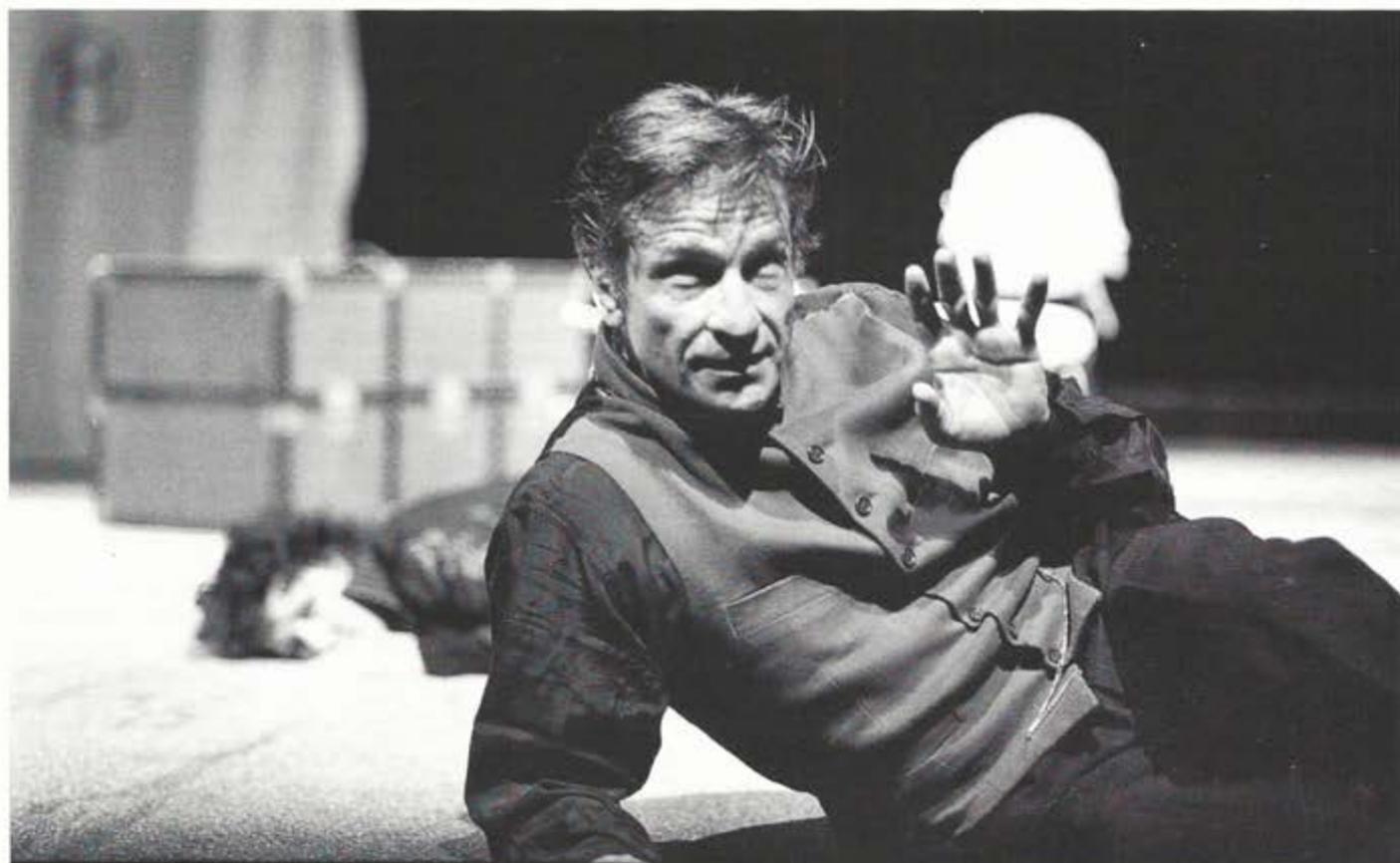
Nella foto: «Dalla luce alla luce» di Paolo Liberati.

IL COMMISSARIO DELLA PIOVRA RECITA SCHNITZLER

# MEZZOGIORNO: FATICHE E ONORE DEL LAVORO DI PALCOSCENICO

*La passione teatrale l'ha portata a interpretare Scena madre con la moglie, Cecilia Sacchi - «Cinema e tv sono il fast food, il teatro è la buona cucina».*

ANNA CREMONINI



**T**ra le novità della stagione teatrale è da segnalare il ritorno alle scene di Vittorio Mezzogiorno. L'attore napoletano, conosciuto al grande pubblico per avere dato vita al commissario Davide Licata nello sceneggiato televisivo *La piovra*, e agli amanti del teatro per il personaggio di Arjuna nel *Mahabharata* di Peter Brook, è stato il protagonista di *Scena madre* di Arthur Schnitzler prodotto dal Teatro Stabile di Parma, accanto a Cecilia Sacchi, sua moglie, a Luigi Di Fiore, Enzo Robutti, Alexandra La Capria e Dino Gentili. Nella prima fase delle prove Mezzogiorno e gli altri attori hanno lavorato da soli, sviscerando gli aspetti più reconditi dei personaggi, filtrandoli attraverso la loro esperienza e sensibilità. Solo nell'ultimo periodo è su-

bentrato l'intervento registico del francese Alain Maratrat, formatosi al Centre International de Recherche Théâtrale di Parigi con Peter Brook, anch'egli «storico» interprete del *Mahabharata*.

A Vittorio Mezzogiorno, *Hystrio* ha chiesto di parlare di questo lavoro «di laboratorio» sul testo di Schnitzler e dell'esperienza nuova per lui, di promotore e guida di un progetto.

**HYSTRIO** - Com'è nata l'idea di rappresentare *Scena madre*?

**MEZZOGIORNO** - Ho letto il testo in aereo tornando da Praga, dove avevo girato alcune scene della *Piovra*; mi è piaciuto anche perché mi è sembrato che mi riguardasse. Schnitzler descrive infatti, con estrema raffinatezza, la psicologia dell'Attore, dimo-

strando di conoscere profondamente questa «strana figura» nelle più sottili sfaccettature di un carattere per certi versi universale. Herbot, il personaggio che io interpreto, è un po' me stesso, l'Attore con i suoi vizi e i suoi vezzi. Ogni attore, più o meno di me, ha in sé i sintomi di Herbot. Sono sicuro. Un bambino un po' irresponsabile, immaturo... È un prototipo interessante, così come lo sono gli altri personaggi. Sembra quasi che in questa vicenda di *Scena madre* Schnitzler guardi dal buco della serratura il mondo del teatro e ne scopra i rapporti e i legami; l'attrice giovane, la moglie, il direttore del teatro, i tradimenti, le piccole bugie, sono tutti prototipi del mondo del teatro.

**H.** - Perché un attore come lei, che ha raggiunto il successo televisivo ed è conosciuto

al grande pubblico, sente il bisogno di ritornare in teatro con un progetto così particolare, fondato sullo studio e la ricerca?

**M.** - Credo che a teatro l'attore abbia la possibilità di crescere, studiare, provare e riprovare; di lavorare su se stesso insomma. Sul set questo non avviene: si arriva e si gira un'azione già definita. Il fatto di lavorare poi in forma di laboratorio fa parte della medesima esigenza, di sperimentarsi e vedersi in rapporto ad altri attori. La differenza tra il teatro e il cinema, o la televisione, è la stessa che corre tra la cucina tradizionale e il fast food, laddove agli ingredienti standardizzati si contrappongono le salse fatte a mano. Il lavoro che si fa in teatro è penetrante e profondo, rimane nell'anima, tocca la coscienza e rinnova l'esperienza.

**H.** - Vuole raccontarci le fasi evolutive del lavoro?

**M.** - All'inizio delle prove mi sono fatto carico della messa in scena dell'intera operazione: è stato un fatto necessario, che non era nelle mie intenzioni originarie. Ho seguito, oltre al mio personale lavoro sul personaggio di Herbot, anche quello degli altri. Il tutto mi è costato una quantità enorme di energie. In una prima fase ci siamo messi tutti insieme, in modo molto libero, a esplorare i nostri personaggi, facendo delle improvvisazioni, lanciando idee sulla natura e sui caratteri dei singoli personaggi che in certa misura erano raccolte dagli attori che le facevano proprie. È stata questa la fase più ricca, in cui si è assaporato un modo di lavorare che è nella maggior parte dei casi impedito per mancanza di tempo. Ho anche scoperto che gli attori hanno un bisogno estremo di questo tipo di lavoro che in parte noi abbiamo svolto qui. Ho notato una disabitudine quasi «genetica» a prendere iniziative, ad osare, inventare, anche esagerare. Per quello che vorrei fare io, c'è forse bisogno di persone che si conoscano fra di loro, o che si sono messe insieme per condividere esigenze e che, quindi, hanno una forte carica comune. Per me è un'esperienza molto interessante. Ho capito che un «gruppo», che avrei voluto creare in questo caso, si forma solo col tempo.

**H.** - Alla luce di questa esperienza, quale consiglio darebbe a giovani attori che intraprendono questo mestiere?

**M.** - Mi sembra che i giovani navighino nella confusione. Gli attori hanno la tendenza ad aspettare l'illuminazione dall'alto, dal regista. Il consiglio che mi sento di dare è quello di frequentare buone scuole, se ce ne sono; scuole che sappiano insegnare autonomia, iniziativa, creatività. Credo nella scuola dell'improvvisazione, perché improvvisazione significa fantasia e ricerca, ma è necessario sapere improvvisare all'interno della struttura del testo, rispettando i tempi teatrali. In generale ritengo che manchi la consapevolezza dello specifico teatrale nei giovani attori e questa dovrebbe essere formata appunto da scuole serie e qualificate. È facile invece trovare il vizio opposto in attori di una certa età e con maggiore esperienza di palcoscenico i quali, una volta acquistate alcune «certezze», le considerano inamovibili. □

A pag. 46, e in questa pagina, due immagini di Vittorio Mezzogiorno con Cecilia Sacchi in «Scena madre» di Schnitzler.



## Solitudine coniugale di una donna sposata ad un grande attore infedele

UGO RONFANI

SCENA MADRE (1913), di Arthur Schnitzler. Traduzione (letterariamente accurata) di Giuseppe Farese. Messa in scena (antinaturalismo, espressionismo moderno) di Alain Maratrat. Con Vittorio Mezzogiorno e Cecilia Sacchi (padronanza dei ruoli, sensibilità) e con Luigi Di Fiore (misura e intensità), Alexandra La Capria (intelligente caratterizzazione), Enzo Robutti (tendenza al grottesco), Dino Gentili. Prod. Teatro Stabile di Parma.

*La Piovra*, quella televisiva, non ha dunque divorato Vittorio Mezzogiorno. Il successo in tv non l'ha distolto dal teatro, dove aveva mosso i primi passi con Eduardo per poi vivere, negli anni Ottanta, l'impegnativa, esaltante avventura del *Mahabharata* di Peter Brook e, 1989, interpretare con una passione sottovalutata dalla critica *Woyzek* di Bruckner.

Stavolta, insieme ad Alain Maratrat, giovane attore-regista francese ch'era stato con lui nel *Mahabharata*, e che gli ha dato una mano nella messinscena, si è provato in una delle tre *Commedie delle parole* di un maestro del Novecento, Arthur Schnitzler, le cui virtù antipatetiche stiamo scoprendo, con ritardo, in questi anni. Gli è a fianco in *Scena madre* — questa la pièce prescelta — Cecilia Sacchi, che gli è compagna nella vita: e subito voglio dire il piacere da me e dal pubblico provato nel ritrovar sulla scena un'attrice di solida formazione, che aveva lavorato con registi come De Bosio, Patroni Griffi e Zeffirelli ma che dal '74, dopo la nascita della figlia Giovanna, era uscita dalla professione.

Come *L'ora della verità* (1914) e *Baccanale* (1914, proposto di recente a Spoleto), *Scena madre* è incentrato sul rapporto coniugale, analizzato con un pessimismo che derivava dalla non felice esperienza matrimoniale di Schnitzler, che si sarebbe conclusa nel '21 con il divorzio.

«Il matrimonio è la scuola della solitudine, e in essa non s'impara mai abbastanza»: questo aforisma schintzleriano è la trave di volta della pièce ma, singolarmente, la solitudine matrimoniale è vissuta non da un uomo ma da una donna, Sophie, moglie di un attore famoso, Konrad Herbot, tutto genio e sregolatezza, adultero per narcisismo, immaturo, bugiardo. Marito infelice, Schnitzler sta e starà, tuttavia, dalla parte delle donne: di Sophie, di Christine di *Amoretto* (riproposto egregiamente da Castri), della Signorina Elsa del racconto omonimo. Questo rovesciamento di responsabilità fra letteratura e vita avrebbe interessato Freud, grande estimatore di Schnitzler, così come la cornice ambientale di *Scena madre* — il teatro, luogo di confusione fra verità e artificio — non può avere intrigato un Pirandello che, all'epoca, non aveva ancora scritto *Sei personaggi*.

L'attore Herbot, lieto di essersi riconciliato con la moglie Sophie, nella quale trova comprensione e una sorta di protezione materna, ma già pronto a tradirla un'altra volta con un'attricetta, Vilma Flamm, venuta a chiedergli consiglio, è costretto a ricevere il fidanzato della donna con cui ha commesso adulterio, il quale «vuole sapere la verità». Ma l'attore e l'amante, per allontanare i sospetti, avevano inventato una lettera-alibi: una profferta di fedeltà di lei al fidanzato e un invito all'attore a dimenticarla. Tanto basta al fidanzato credulone. Ma Konrad Herbot, inebriato dalla sua scena madre, non resiste alla tentazione di dire la verità a Sophie, che ha udito il colloquio. La moglie, sdegnata, decide di andarsene, questa volta per sempre; ed ecco allora Herbot, già nel costume di Amleto, ricattarla con la minaccia di un suicidio artistico, l'abbandono delle scene; e lei piegarsi, raggiungere il suo palco in teatro, senza più speranza in una futura felicità.

C'è del Sardou e c'è del Becque, in questo «vaudeville nero» fine Belle Epoque; ma Schnitzler ha lacerato, con i suoi colpi di sonda, le convenzioni del teatro naturalista e borghese, e sia Maratrat che Mezzogiorno hanno opportunamente accentuato gli aspetti antinaturalistici dell'allestimento, a cominciare da un impianto scenico *fourre tout* richiamante l'anonimato di un albergo. Un Vittorio Mezzogiorno assolutamente padrone dei suoi mezzi vocali e gestuali, tutto bugiarde estroversioni, abbandoni infantili e balenanti trasformismi, fa di Herbot un clown tragicomico, umanamente smarrito nella «selva oscura» che separa scena e vita. Al livello cui l'ha portata, la sua interpretazione diventa una confessione d'attore a cuore aperto. E se Cecilia Sacchi, come Sophie, deve appartenere all'integralismo borghese fine Ottocento, il suo ruolo lo assume con notazioni sensibili nel registro di una malinconia autoironica. E con meravigliosa padronanza dei mezzi vocali. Il pubblico ha molto applaudito, con i due protagonisti, Luigi Di Fiore, che era un fidanzato credibilmente tormentato, Alexandra La Capria, che ha tratteggiato un'attricetta smaniosa con intelligente arguzia di figlia d'arte, ed Enzo Robutti, che si ricordava un po' troppo del cabaret, forse, nel rappresentare la figura del direttore del teatro. Ma cos'è, *Scena madre*, se non un Feydeau che si recita nei bassifondi appena scoperti della psicanalisi? In questo senso dovrà essere approfondito, io credo, l'allestimento, nato come ricerca laboratoriale, e che merita un approfondimento delle soluzioni escogitate, in rapporto alle intenzioni. □

## MONTEGROTTO - VIA ALLA 5ª EDIZIONE

## Il Premio alla Vocazione 1993

**S**ono aperte le iscrizioni al V Premio alla Vocazione di Montegrotto Terme. Le domande, inoltrate dalle Scuole o dai singoli allievi o ex-allievi, devono pervenire alla direzione di *Hystrio*, viale Ranzoni 17, 20149 Milano (tel. 02/48700557) unitamente ad una foto, un breve curriculum, l'attestato di frequenza e l'indicazione del brano teatrale proposto, nonché di un eventuale testo di riserva. Il brano, della durata massima di dieci minuti e ridotto a monologo, può essere in lingua italiana o in uno dei dialetti che abbiano una tradizione teatrale. Anche quest'anno il Premio alla Vocazione è aperto a concorrenti provenienti da Scuole d'Arte drammatica dei Paesi europei. I candidati hanno facoltà di presentarsi alla prova con un brano nella lingua del Paese d'origine ma debbono dimostrare con una successiva prova, della stessa durata massima di dieci minuti, di sapersi esprimere sulla scena anche nella lingua italiana. La loro ammissione alla selezione è decisa a giudizio della giuria. Anche per le pre-selezioni, riservate esclusivamente a giovani aspiranti attori che pur sprovvisti di diploma di Scuola di Teatro, ritengano di aver compiuto esperienze di palcoscenico o di essere in possesso di requisiti tali da giustificare una loro audizione, la domanda, accompagnata da dati anagrafici completi, un curriculum e una motivazione della richiesta stessa nonché una fotografia, deve essere inviata alla direzione di *Hystrio*, viale Ranzoni 17, 20149 Milano, tel. 02/48700557. La commissione giudicatrice procederà alla convocazione dei prescelti i quali si impegneranno ad interpretare un testo a loro scelta, in lingua italiana o in dialetto. L'ultimo anno di nascita considerato valido per l'ammissione al Concorso è il 1966. □

## La parola ai premiati del 1992

*Mentre il Comitato per i festeggiamenti di Montegrotto Terme prepara, insieme alla rivista Hystrio, la nuova edizione della Festa del Teatro (il programma sul prossimo numero), intendiamo pubblicare alcune dichiarazioni che, sulla manifestazione del '92, hanno rilasciato i premiati: Gigi Proietti, premio all'attore; Maurizio Costanzo, premio Videoteatro; Franco Monteleone, premio per la Radiofonia, e Nicola Mangini, premio per la Saggistica.*

**GIGI PROIETTI** - Il Premio Montegrotto comincia a rappresentare qualcosa di molto significativo, così le celebrazioni goldoniane. Sono occasioni in cui non c'è retorica. Il fatto che il Premio Montegrotto Europa punti sui giovani attori è molto importante. Innanzitutto con ciò si ripristina l'attenzione nei confronti dell'attore, attenzione che in questi ultimi tempi s'era un po' persa. Poi indaga sulle nuove leve che escono dalle scuole. Saranno utili o inutili? Intanto sono una realtà che opera e quindi è bene che operi sempre meglio. Il Premio è un punto di riferimento anche per questo. Per quel che riguarda invece il Premio che mi è stato assegnato sono molto stupito. Si ricevono tanti premi, ma non teatrali. In genere infatti ricevo premi che io definisco «balneari». Questo invece è serio. Mi ha stupito anche perché io non faccio parte dell'*establishment* teatrale. Evidentemente le intenzioni di questo premio sono quelle di dare anche uno sguardo più in là dei limiti rigorosi del teatro definito di prosa. E questo mi ha fatto molto piacere.

**MAURIZIO COSTANZO** - Il Premio Montegrotto mi ha dato una grande gioia nella sua motivazione: è la prima volta, in tanti anni che io mi occupo di teatro, che una giuria qualificata di operatori del settore ha premiato non una professionalità ma un amore, una passione. È uno dei premi, proprio per questo motivo, che mi rimarrà più caro. Il teatro e la televisione hanno più punti di contatto che il cinema con la televisione. Se non avessi frequentato il teatro non avrei fatto tivù. *Bontà loro* era una trasmissione drammaturgica: i personaggi si identificavano con gli interpreti. Non a caso per anni i miei ospiti sono usciti da una porta, oggi escono da una quinta. Anche per il *Maurizio Costanzo Show* riconosco un ruolo di drammaturgia televisiva: occorre muovere l'accadimento. In tanti premi che ho ricevuto non era mai contenuta la parola teatro. Questo di Montegrotto è quello, quindi, che mi gratifica più di tutti.

**FRANCO MONTELEONE** - La manifestazione di questo Premio alla Vocazione è una di quelle occasioni, ahimè ancora rare, che in Italia danno un contributo determinante, e sottolineo determinante, a stringere un rapporto sempre più stretto fra teatro e società. I problemi del mondo teatrale sono tantissimi: problemi di gestione, di autori, finanziamenti, distribuzione, legislativi. Fondamentale è ricreare quella solidarietà, quel tessuto connettivo tra pubblico e spettacolo teatrale. Questo tessuto connettivo è incrinato per varie ragioni che non è il caso di menzionare qui. Credo che manifestazioni di questo genere non servono soltanto a selezionare la materia prima teatrale, ma anche a recuperare questo tessuto connettivo. Per tre giorni una comunità turistica come questa di Montegrotto si è accorta di un centinaio di ragazzi che sperano di farsi strada in un mestiere difficilissimo. Il pubblico presente alla manifestazione conclusiva della premiazione ha manifestato il suo consenso non solo per la presenza di Gigi Proietti ma anche perché ha vissuto un momento di simbiosi, un incontro con la ritualità del teatro. Un momento centrale per ridare al teatro il suo valore civile. E poi mi sono divertito molto.

**NICOLA MANGINI** - Il Premio Montegrotto Europa per il Teatro è un'occasione straordinaria per l'incontro di tanti specialisti, di tante persone che amano il teatro e anche per l'incontro con il pubblico che soprattutto nella serata della premiazione ha dimostrato il suo interesse, la sua simpatia. Sono contento di aver avuto questo riconoscimento. *Valeria Paniccia*

## Nelle Marche baruffe per il futuro Stabile

**A**nche le Marche vogliono il loro Teatro Stabile ma — a quanto pare — sono in molti a contenderselo e così, alla fine, come già da trent'anni, nessuno riuscirà probabilmente a realizzare il progetto che il ministero — si sa — potrà riconoscere solo ad un teatro.

La guerra è su più fronti. Il Pergolesi di Jesi, diretto da Valeria Moriconi, ha iniziato già due anni fa, il lungo cammino per giungere al riconoscimento di struttura stabile, producendo Don Juan Don Sand che ha debuttato a Siviglia con la Moriconi protagonista. Il Gentile da Fabriano, a Fabriano, sotto la direzione artistica di Saverio Marconi, da poco è gestito, dopo la chiusura per tre anni di restauro, dalla sua «Compagnia della Rancia» che ne vuol fare uno Stabile del musical e ha cominciato, con le carte in regola, il percorso dei tre anni necessari. Ma anche Ancona si candida quale sede possibile dello Stabile delle Marche. La proposta viene dal presidente dell'Amat, Alfredo Trifogli, il quale, appoggiato dai grandi centri teatrali come Macerata e Pesaro, rivendica il ruolo di coordinazione e distribuzione di spettacoli strappatogli dalla Tee — che a sua volta, appoggia il progetto della Moriconi — e ha rifiutato la proposta di Velia Papa e Marco Morico, presidente e amministratore della Tee di fondere le due realtà al fine di creare un Teatro Stabile regionale.

Amat (Associazione marchigiana attività teatrali) e Tee (Teatro Europa esperimenti), lo ricordiamo, sono le più importanti istituzioni regionali nell'ambito della prosa nelle Marche: la prima si occupa del circuito di distribuzione, il secondo rappresenta l'unico Centro regionale di produzione riconosciuto dal ministero ed è nato in seno all'Amat che, per due anni, l'ha finanziato. Intanto ad Ancona hanno chiuso due strutture cinema-teatro, il Metropolitan e il Goldoni, così che il capoluogo di provincia è rimasto con un solo teatro, lo Sperimentale, la cui programmazione, a differenza degli ultimi due anni, è autogestita dal Comune, che ha scelto di non affidarsi più alla Tee e di escludere così de facto la possibilità di entrare nel progetto di Teatro Stabile. Valeria Paniccia

**MILANO** - Il Centro italiano ricerche teatrali *Rabdomanti* a cui l'Idi ha assegnato il riconoscimento speciale 1992 «per la lunga attività svolta a favore della drammaturgia italiana contemporanea» ha celebrato il suo 40° anno di attività. Per l'occasione è stata presentata una lettura interpretativa di *Anime partenopee* di Carlo Giarletta al Teatro Filodrammatici.

**MILANO** - Una coppia di singles (Rissa col diario) di Carlo Terron è andata in scena allo Spazio più di via Savona. La commedia è il frutto di una riscrittura operata da Terron sul materiale dei diari che Lev Tolstoj e sua moglie Sofia scrissero.

**GENOVA** - Sono passati ventisei anni dalla scomparsa di Gilberto Govi, creatore del teatro in vernacolo genovese e ancora tutti i ricordi più importanti, i materiali d'archivio, gli oggetti del famoso attore non hanno trovato una sede definitiva. Collocato provvisoriamente nell'85 presso il grande «Museo di architettura e scultura ligure S. Agostino» di Genova grazie anche all'interessamento della moglie Rina Gaioni Govi, morta nel 1984, il piccolo museo attende ancora oggi, a sette anni di distanza, una sistemazione appropriata, causa il disinteresse dell'amministrazione.

# FOYER

FABRIZIO CALEFFI

**H**il!Hola! Scusate lo *spanglish* (ispaninglese, lingua stradale/conflituale), ma in questa parte degli Usa si usa parlar così: qui NYC, siamo qui per fare teatro. Abitiamo a due passi da Neil Simon, che sta al 700 di Park Ave., per chi volesse mandargli una cartolina. Arthur Miller, invece, vive sulla 68th e, se cammina per pochi *blocks*, cioè isolati, verso il Central Park, passa davanti al palazzo dove stava Gloria Swanson, 2East 73th, quella di *Viale del Tramonto*... Ma naturalmente vorrete sapere dove sta Woody Allen: 930 Quinta Strada — com'è noto, non ha mai coabitato con la signora Farrow, che non lo può più vedere. E noi anche: per un po', non vogliamo vedere né sentire l'uno e l'altra. Ma questo c'è introduce a una prima nota sulla Colpa, che è il *trend* del momento — *trend* sta per moda/tendenza e lo piazziamo qui apposta per far dispetto a Nanni il Moretto.

## MEA GULP-A!

«Abbiamo vomitato il nostro cuore/ed è abbastanza/non abbiamo altro da dire...» Marlene Dietrich.

Chi frequenta da tempo il nostro salotto sa che abbiamo già frequentato questa parte del mondo e ricorda di aver già incontrato in questo *Foyer* Mike Tyson, il pugilone.

Ora il gigante che metteva ko il mondo è finito ko a causa di una *señorita* che l'ha accusato di averla... sbattuta al tappeto.

Ma Tyson ha un nuovo avvocato: è lo stesso che ha fatto assolvere von Bulow e che patrocina Mia Farrow. In appello, la denunciante se la vedrà brutta. Se del caso von Bulow è stato fatto un film, da quello Tyson si dovrebbe trarre uno psicodramma. Dei «Diretti» e Delle Pene.

## VIVA VERDI

«Ho sentito dire che il Queens college ha un magnifico teatro...» Amanti Primedonne.

È una battuta del primo film della Tribeca, la casa di produzione di De Niro, che, tra l'altro, promuove uno *stage* di cinema *full immersion* molto interessante. Ed è proprio in questo magnifico teatro che il mio gruppo, il Viva Verdi, debutta con la commedia *Farewell to Europe*. Si replica al Village. E vinciamo anche un premio, l'Artistic Achievement Award «per la miglior commedia sull'incontro tra diverse culture». Grazie. In sala, abbiamo trovato un pubblico. Di contemporanei. Venendo dall'Italia, non è che ci si è tanto abituati...

## MADE IN ITALY

«Il cinema è un teatro con poltrone e foyer, ma senza attori in scena a sudare» Sebastian di Santofiore.

A NYC, promozione di scampoli di nuovo (??) cinema italiano. Antonino Di Bella, che vedete sul Tg3, diligentemente porta amici americani a vedere i film connazionali. Qui, dove i tg parlano pochissimo dello Stivale, continuano ad ammirare il *made in Italy*, soprattutto spaghetti&scarpe. Dopo la visione di opere come *Il giardino dei ciliegi*, l'ammirazione si riduce drasticamente a calzature e cucina. Antonino è costernato. Per consolarsi, chiede notizie di amici comuni, teatranti; per esempio, di Umberto Simonetta. Gli dico che Milano ha nostalgia dell'Umberto di *Sta per venire la rivoluzione e non ho niente da mettermi*. Ma Umberto replica la gaddiana *Adalgisa*.

## PAVA-ROTTO?

«Che cosa mi canterai tu/questa sera?/(...) Oh, che tristezza!» Sergio Corazzini.

— Virtù, senti che strana parola è virtù —  
— E vizio? Ha un suono strano, forse viscido... vizio, vizioso, viziato —  
L'autunno traboccava dalla cima degli alberi: una primavera rovesciata.  
— Quando Pavarotti attaccò il Nessun dorma... —  
— Beh, era un bis, glielo aveva chiesto la folla, non poteva rifiutare un bis ai



modenesi, è di Modena anche lui e non aveva mai cantato prima qui in piazza —.

Questo è l'incipit del mio racconto *Pavarotti (Ritorno a Waterloo)*, scritto dopo il concerto del tenorissimo nella sua città. Prima di partire, lo rivedo a Modena intonare *Miserere* con Zuccherò. Poi lo ritrovo a NYC, da Rizzoli, a presentare un libro della moglie. Quindi, a Parigi mi arrivano i fischi del loggione e mormorii del foyer scaligero. Vivaverdiano come sono e iperpavarottiano, me ne dolgo. Ma mi viene un sospetto: ricordate *All'Alba Vincerò* prima dei mondiali di calcio? E ricordate il golasso che giustiziò Walter Zenga? Forse il tenorone dovrebbe essere un po' più scaramantico: non ha notato che Fornaciari coi suoi occhialini neri tondi e il cappelluccio e i modi frateschi è un felino jettatore?

## CI VOLEVA STREHLER?

«Mi faccio in quattro per gli artisti. Il dramma è che li odio» Peggy Gugenheim.

Nei foyer di Parigi (siamo sulla via di ritorno) si sente parlare dell'imminente arrivo di Maître George in volontario esilio dall'ingrata Milano. La dolce Francia già dette ostello a maccheronici «cattivi maestri»... In merito al Maestro in questione, che dire? È punito per il motivo sbagliato. Comunque, anche Ceausescu, all'epilogo, ci suscitò compassione — un po' meno la Signora. Ci auguriamo che il successor del Piccolo Conducator non sia un del-fino martellian-rumeno, vecchia guardia vestita di nuovo. Segnaliamo che Simonetta direbbe benissimo il piccolissimo Gerolamo. Quanto meno, metteva in scena i viventi: soprattutto se stesso.

## HI! HOLA! HUEI! ARRIECCOCI

Rimpatriati, in piena commedia all'italiana. Che ha dimenticato i dialetti senza imparare le lingue. Dividiamoci e moltiplichiamoci. Alla ricerca del particolare, scopriremo che, dentro la cerchia dei navigli, un Bossi ci è più estraneo/straniero di un Papua forestiero. Dalla polverizzazione forse otterremo la Ri-Nascita di una Nazione. Anticipazione: sul tema sto scrivendo una pièce, *I socialisti provano le mani sporche*. Spero troverete presto il testo su *Hystrio*. Buon anno a tutti.

Nell'illustrazione di Fabrizio Caleffi e Kyara van Ellinkhuizen: «Meno sette al 2000, ma noi di quanto siamo sotto?».

A COLLOQUIO CON ERICA BLANC, PORZIA NEL *MERCANTE DI VENEZIA*

## DEGLI OCCHI D'ACQUA IN UN CORPO DI ROCCIA

*Compagna di Alberto Lionello da quattordici anni, l'attrice ha raggiunto una solida maturità artistica - Da fotomodella a pin up cinematografica, da moglie a madre: una donna forte, sicura di sé e, ciò che più conta, ottimista.*

FABIO BATTISTINI



**I**ncontro Erica Blanc nei camerini del Teatro Manzoni di Milano durante le repliche de *Il mercante di Venezia*, regia di Luigi Squarzina. Lo spettacolo segna il ritorno alle scene, dopo una lunga malattia, di Alberto Lionello, che raccoglie ogni sera una lunga ovazione per la sua interpretazione di Sylock, del quale dà un ritratto fra l'umano e l'ironico, nella linea delle sue grandi, indimenticate interpretazioni. La Blanc, da quattordici anni al suo fianco, ha raggiunto con il personaggio di Porzia una indiscussa maturità artistica dopo avere diviso con Lionello il momento più drammatico della sua carriera.

**HYSTRIO** - Signora Blanc, cosa è stato questo periodo per lei?

**BLANC** - Un periodo duro, ma che mi ha dato molta sicurezza. Pensavo che non avrei mai potuto smettere di recitare, poiché era talmente importante per me fare l'attrice che chissà cosa avrei fatto se avessi dovuto smettere. Invece ho scoperto che la vita al di fuori del teatro è altrettanto piena e importante, anche nelle piccole cose. Malgrado sia felicissima di stare in palcoscenico e di lavorare con entusiasmo, ho capito che si vive una volta sola e che bisogna cercare di vivere nel migliore dei modi; che non esiste soltanto il fuoco dell'arte che brucia e che, forse, non mi ha mai bruciata più di tanto. Sì, mi è venuta una certa filosofia che mi porterà a vivere bene gli anni futuri. Niente più mi nevrizzerà nella vita. Adesso sono una persona serena, senza complessi, senza nessuna velleità artistica che non mi venga da Alberto.

**NESSUNO SAPEVA**

**H.** - Come sono i vostri rapporti di lavoro?

**B.** - Ottimi. Al di fuori della scena. Durante le prove, a volte ci sono dei problemi, certo; ma lui è talmente bravo, talmente grande che c'è sempre da imparare. In scena, però, divento una bestiaccia, non permetto che mi si porti via un effetto, non so, divento un'altra che non riconosco poi nella vita. Guai se qualcuno mi fa qualcosa. Comunque, ho capito che non esiste nessun rapporto sentimentale, in scena. C'era una mia certa debolezza quando Alberto era già in dialisi e si

doveva recitare e ancora non lo sapeva nessuno; questo mi faceva stare più attenta. Quante *prime* abbiamo fatto, anche in grandi città come Milano, dopo che lui aveva fatto la dialisi. Ciò ci teneva in continua preoccupazione.

**H.** - *Ha sofferto anche lei, immagino, per questa malattia.*

**B.** - Sì, perché è arrivata a gradi. In principio ha dovuto sottoporsi a una dieta. Ma poi si è dovuto chiamare il medico. Io sono ottimista per natura e non credevo che andasse in dialisi. Ma al momento di andare in clinica, ho sentito di colpo che si trattava di uno di quegli appuntamenti inevitabili della vita e mi pareva che capitasse anche a me. Lui era lì, steso sul lettino, e il destino si avverava... Certo ho sofferto per lui, ma ho cominciato a pensare come potevamo reagire, come avremmo dovuto affrontare giorno per giorno la malattia. È un mio modo di reagire a una situazione difficile: trovare il modo di superarla.

**H.** - *Com'è stato il vostro incontro?*

**B.** - Gli ero piaciuta nel *Volpone* diretto da Squarzina. Quando ho saputo che avrebbe fatto *Il piacere dell'onestà* io, che avevo fatto a Siracusa uno spettacolo molto interessante (il *Prometeo incatenato*, con la regia di Gagnarli, ambientato in un nosocomio) e avevo avuto diverse proposte, anche importanti, ma non mi sentivo pronta e volevo imparare il mestiere, mi sono fatta coraggio e gli ho telefonato. Mi ha chiesto se ero disposta a fare un provino e gli dissi «Uno all'anno, finché non lavorerò con lei». Il provino andò benissimo. Mi ero vestita quasi come il personaggio, ma ero Agata Renni. Mi hanno chiesto se conoscevo il testo e ho finto di no. Volevo vincere. Anche se ho lasciato lui e Puggelli di sasso portando le critiche... Non sapevo che un'attrice non deve portare le critiche che ha ricevuto, ai provini non occorrono referenze... Poi a lui è arrivata la lettera della moglie che chiedeva la separazione. Sono tante le cose che coinvolgono quando si lavora così vicini... Alberto è un uomo affascinante, abbiamo cominciato ad uscire insieme a cena o al cinema e già si era sparsa la voce che stavamo insieme, ma questo è stato molto dopo.

## ANDARE IN KENIA

**H.** - *Un Pirandello galeotto, dunque...*

**B.** - Sì. E sono quattordici anni. Era magica, quella commedia. La rifarei subito. Non mi sono trovata così bene, invece, nel *Giuoco delle parti* e non è a dire che Silia non mi piaccia, ma per me Silia è prima di tutto un personaggio umano. Ha con Leone un rapporto masochistico, il suo tentativo di farsi un amante non è tanto per il sesso — in quanto a Silia non interessa il sesso — quanto quello di trovarsi dall'altra parte, come colei che prevarica. L'unica persona che le interessa è Leone, non può vivere senza di lui e specialmente nella parte finale, quando si accorge che può andare a morire, ecco ha un movimento di pietà: da quel momento potrebbe cominciare l'amore.

**H.** - *Chi era Erica Blanc, prima del teatro?*

**B.** - Ero una persona condannata all'arte, destinata ad essere sempre fotografata. Lavoravo in un giornale di moda a Ginevra e dovevo posare come fotomodella. Mio padre voleva che facessi la cantante fantasista. Ho studiato anche contrabbasso, perché mio fra-



tello suonava già in orchestra e cantava anche lui. Poi siamo tornati sul lago di Garda — io sono di lì — e ho incontrato un ragazzo simpatico che era venuto a girare un documentario; dopo tre giorni mi ha chiesto di sposarlo e dopo venti ero sua moglie.

Bruno aveva fatto l'Accademia e faceva il regista (ha fatto un film d'arte, *Ecce homo*, poi l'hanno subito etichettato come intellettuale e ora è costretto a fare filmetti come *Abbronzatissima*; è la fine che fanno quelli che hanno delle idee). Comunque, allora era molto bello, si viaggiava, si andava in giro per il mondo. Ho avuto quasi subito un contratto con la De Laurentis e ho cominciato a fare film gialli, di spionaggio, una serie di pellicole incredibili, che non amavo, perché non volevo fare l'attrice, era mio marito che doveva fare il regista, io lavoravo solo per

collaborare. Poi, quando sono cominciati i film tipo *Giovannona coscialunga* eccetera, ho detto no. Ho cominciato a cercare ruoli da caratterista, ma per il mio fisico ho sempre avuto parti da gran dama o da mignotta; non c'è una via di mezzo. Io non ho mai potuto fare un'operaia, che so, una impiegata di banca; neanche la segretaria mi facevano fare.

**H.** - *E il teatro?*

**B.** - È arrivato ad un certo momento. Avevo scartato la possibilità di aprire una fabbrica di scarpe di corda in Kenia, quando c'è stato il boom delle *espadrillas*, perché mi spiaceva allontanarmi dall'Italia. Mi son detta: «perché non provi in teatro, lì se non sei brava ti cacciano». Così ho chiamato Giovanni e Garinei. Mi stavano cercando e ho avuto il contratto per *Amori miei* con la Vanoni. Lo spettacolo andò benissimo e di un balzo

fui al Piccolo nel *Balcon* con Strehler; avrei dovuto fare anche la ripresa del *Lear* ma volevo imparare il mestiere, ormai avevo lavorato con grandi registi e mi mancavano gli attori. Sì, perché io volevo lavorare con la Volonghi, mi interessava moltissimo, sentivo che mi avrebbe insegnato tante cose. Gli attori ai quali puntavo erano la Volonghi, Santuccio, Lionello. Mi è capitato per primo Lionello e sono ancora qui.

**H.** - *Cos'ha imparato o, meglio, «rubato» a Lionello?*

**B.** - Il metodo di studio. Non ho preso nulla, in scena, di suo. Solo il suo metodo di studio, il lavoro sulla battuta. Ciò che sempre mi stupisce è come lui riesca a trovare toni nuovi durante lo studio con una facilità incredibile, ascoltando il telegiornale o Retequattro, cambiando canale... È un genio, in questo suo cercare toni nuovi.

**H.** - *E questo suo nome, Blanc?*

**B.** - Non è un nome d'arte, l'ho preso da una nonna piemontese, quando ho cominciato a fare del cinema. Volevano solo dei nomi stranieri. Io sono Colombatto Bianchi, del Garda come ho detto; però ho una nonna piemontese e una valtellinese. Siamo gente di montagna.

**H.** - *Grandi occhi d'acqua e un aspetto così delicato in una roccia.*

**B.** - Beh, sono cuspidi fra Cancro e Leone con ascendente Capricorno. Sono determinata. Non ho tempo di soffrire su un male. E poi c'è l'aggressività del Leone, da non trascurare.

**H.** - *C'è un personaggio che le è piaciuto di più, fra quanti interpretati?*

**B.** - Sì, nell'*Egoista* di Bertolazzi. L'ho fatto subito dopo *Il giuoco delle parti*. Nell'*Egoista* mi è capitata la più grande tinea teatrale: una moglie che entrava e doveva dimostrare 23 anni (io ne ho cinquanta) e poi moriva a ventisette, e tutto questo nel giro di dieci minuti. Io entravo, stavo male, uscivo e dicevano che ero morta di tifo. Eppure è il personaggio che ho amato di più e che mi ha dato molta soddisfazione. E poi, ho imparato a fare la moglie.

**H.** - *Porzia?*

**B.** - Esco da Porzia con una grande esperienza. Non condivido l'idea di una Porzia gracile, dolce, melensa con il risvolto finale. Guardi, Almansi, su *Panorama* ha scritto che sembra una signora milanese col conto in Svizzera. Sono d'accordo con lui, ha ragione. Ma lui lo diceva in negativo. Per me Porzia è grande, solida, obbedisce al padre perché deve obbedire. La parola è stata anche troppo usata in questi anni, ma è un po' femminista; la sua è una rivalse femminista contro gli uomini. Cede solamente a questo amore per Bassanio, ma appena capisce che lui è legato a quell'altro, se lo prende giusto prima che arrivi un altro pretendente, durerà finché durerà. Perché lei sa tutto, ha studiato dal cugino a Padova, sa che con il danaro si può comprare tutto. È una donna con segno zodiacale Leone ascendente Capricorno... Ha dentro un animale da esteriorizzare che è l'animale dell'amore e del sesso. Non è una donna mediterranea, è una di quelle che hanno rifatto il Friuli e il Veneto; donne abituate a comandare. Credo che Bassanio farà una brutta fine. Dopo cinque o sei anni dovrà suo malgrado accettare le corna dello stalliere. Sto vivendo questo personaggio con gioia. E sono curiosa di vedere come sarà la prossima Porzia.

**H.** - *So che lei ha una figlia che vive in Ame-*

*rica e che ha fatto anche un film. Che rapporto ha con sua figlia?*

**B.** - Mia figlia vive a Boston dove studia scienze della comunicazione. Ha ventidue anni, ma non le interessa il mondo del cinema, preferisce studiare. Ho con lei un ottimo rapporto. Io ho vissuto per mia figlia. Sono stata, in un certo senso, ragazza madre. L'ho avuta tardi e quando ho detto che aspettavo un bambino mio marito, che pure è una persona adorabile, non voleva, voleva essere lui il figlio. Così mi sono sempre occupata io di mia figlia.

**H.** - *Erica Blanc ha dei sogni nel cassetto?*

**B.** - Adesso il sogno è di vivere a Milano, Roma è così caotica; e poi a Milano si può andare in giro in bicicletta, magari con un tandem. Sul piano artistico, quello che passa il convento mi sta bene. Comunque rifarei *Divorziamo*, per esempio; ma sono felice di riprendere *Il nuovo testamento* perché è una rivincita per me. L'ho già fatto, ma credo che ora lo farei meglio; e poi vorrei riscattarmi agli occhi di Alberto.

**H.** - *Crede che i critici siano stati giusti con lei?*

**B.** - Con me sono stati generosi, sempre. Però c'è una specie di razzismo nei miei confronti. Io ho un passato cinematografico e così scrivono *bella donna* (e subito si pensa *eretica*, una che ha tutti ai suoi piedi). Questa è una immagine negativa, non è quella copertura intellettuale che a volte una donna brutta ha, per esempio. Una bella donna non è possibile che sia intellettuale; se si aggiunge poi che ama l'arte, vuol dire che è l'amica del produttore, e allora è finita.

**H.** - *Se non avesse incontrato Lionello?*

**B.** - Se non avessi incontrato Alberto sarei stata con Santuccio o con la Volonghi. Ma credo di avere fatto la strada giusta. Non aspiro ad essere la primadonna assoluta. Non sono abituata e poi non mi interessa, troppe difficoltà.

**H.** - *Crede nella coppia?*

**B.** - Sì, non ho ancora sposato Alberto, eppure stiamo insieme. Forse non credo nel matrimonio, non credo nella convivenza. Malgrado ora, che a causa della salute di Alberto conviviamo da tre anni, perché prima non ho mai vissuto con lui. La convivenza non è facile, per me ci vuole un pianerottolo di mezzo. Infatti sto convincendolo che forse un pianerottolo proprio ci vuole. Sono sempre stata di questa idea, anche nei primi tempi.

**H.** - *Non è paura, questa?*

**B.** - No, ma non voglio diventare la schiava di nessuno. Siccome sono disponibile con la persona che mi sta accanto, mi piace vederla allegra e felice, poi finisco col diventare una schiava. È una mia debolezza.

**H.** - *Non è paura di perdere una parte di se stessi?*

**B.** - No, no, questa non la perdo mai! Quando mi accorgo che la sto perdendo vado ai giardinetti col cane. Riassumo e dico no. La mia parte non l'ho mai persa, non la perdo. □

A pag. 50, Erica Blanc oggi. A pag. 51, la Blanc e Tino Carraro in «Le balcon» di Genet, regia di Strehler, al Piccolo Teatro di Milano.

## ETI TEATRO DELLA PERGOLA FIRENZE

Programma da febbraio ad aprile 1993

Dal 29 gennaio al 7 febbraio - **LA TEMPESTA**

di William Shakespeare, trad. ed elab. di Tato Russo. Uno spettacolo del Teatro Bellini. Regia di Tato Russo.

Dal 9 al 17 febbraio - **A PIEDI NUDI NEL PARCO**

di Neil Simon, trad. e adatt. di Tullio Kezich. Uno spettacolo Plexus con Sergio Castellitto, Margaret Mazzantini, Luigi Pistilli e con la partecipazione di Lauretta Masiero. Regia di Ennio Coltorti.

Dal 18 al 25 febbraio - **LIOLÀ**

di Luigi Pirandello. Teatro di Genova e Teatro Biondo di Palermo, con Massimo Ranieri. Scene e costumi di Roberto Francia. Regia di Maurizio Scaparro.

Dal 26 febbraio al 7 marzo - **CHI HA PAURA DI VIRGINIA WOOLF?**

di Edward Albee, trad. di Franco Brusati. Comp. "Ghost", con Marina Malfatti e Corrado Pani. Regia di Franco Però.

Dall'8 al 14 marzo - **TROILO E CRESSIDA**

di William Shakespeare, trad. di Enrico Groppali. Uno spettacolo Ert - Emilia Romagna Teatro. Regia di Giancarlo Cobelli.

Dal 18 marzo al 9 aprile - **LE BARUFFE CHIOZZOTTE**

di Carlo Goldoni. Uno spettacolo del Piccolo Teatro di Milano/Teatro d'Europa, Expò Siviglia '92. Regia di Giorgio Strehler.

Dal 13 al 20 aprile - **I GIGANTI DELLA MONTAGNA**

di Luigi Pirandello. Teatro di Leo, con Leo De Berardinis. Scene, costumi e regia di Leo De Berardinis.

COMUNE DI RAVENNA  
ASSESSORATO  
ALLA CULTURA



RAVENNA  
TEATRO



**ATER**  
associazione teatri emilia romagna

# EMILIA SUD ROMAGNA

## TEATRO CONTEMPORANEO

### Teatro Rasi - Ravenna

#### SPETTACOLI

27 febbraio 1993 - ore 21  
TEATRI UNITI  
**Riccardo II**  
di Mario Martone  
da William Shakespeare  
regia di Mario Martone  
*anteprima regionale*

16-17 marzo 1993 - ore 21  
:riflessi  
**Donne · Guerra · Commedia**  
di Thomas Brasch  
traduzione originale di  
Stefano Casi e Iris Faigle  
uno spettacolo di A. Adriatico  
*prima regionale*

27-28 marzo 1993 - ore 21  
CADA DIE TEATRO  
**L'omicidio Satov**  
da I demoni di Fedor Dostoevskij  
regia ed elaborazione  
drammaturgica di Giancarlo Biffi  
*anteprima nazionale*

14 aprile 1993 - ore 21  
SOCIETAS RAFFAELLO SANZIO  
**Masoch**  
I trionfi del teatro come potenza  
passiva, colpa e sconfitta  
di Romeo Castellucci  
regia di Romeo Castellucci

3 marzo 1993  
RAVENNA TEATRO  
**I Refrattari**  
Drammetto edificante  
di Marco Martinelli  
regia di Marco Martinelli

20 marzo 1993 - ore 21  
KOREJA  
**S'è stutato o sole**  
di Stefano De Matteis  
da un'idea di Silvia Ricciardelli  
regia di Salvatore Tramacere

1 aprile 1993 - ore 21  
LA BARACCA - DRAMA TEATRI  
DRODESERA FESTIVAL  
**La memoria del fuoco**  
di Marco Baliani  
dall'omonima trilogia di Eduardo Galeano  
regia di Marco Baliani

12-13 marzo 1993 - ore 21  
VALDOCA  
**Antenata atto II**  
Tornare al cuore  
di Mariangela Gualtieri  
regia di Cesare Ronconi

24 marzo 1993 - ore 21  
TEATRO DI LEO  
**I giganti della montagna**  
da Luigi Pirandello  
regia di Leo De Berardinis

3-4 aprile 1993 - ore 21  
TEATRO KISMET Opera presenta  
DAMMACCO E OCELLI in  
Di  
ROBERT Mc NEER in  
**Stondants**  
La danza delle pietre

TEATRO ALIGHIERI  
17 aprile 1993  
TEATRO DELL'ARCA  
**La commedia degli errori**  
di William Shakespeare  
regia di Antonio Syxty

#### INCONTRI

PALAZZO CORRADINI  
venerdì 26 febbraio - ore 21 - in collaborazione con ARCI NOVA Ravenna

**Tra cinema e teatro**  
INCONTRO CON MARIO MARTONE  
proiezione del film **Morte di un matematico napoletano**

TEATRO RASI  
sabato 27 marzo - ore 15,30  
**Drammaturgia del sud**  
TAVOLA ROTONDA  
coordina i lavori Paolo Ambrosino

RIDOTTO ALIGHIERI  
sabato 17 aprile - ore 9,00  
**Produrre teatro in Emilia-Romagna**  
TAVOLA ROTONDA  
coordina i lavori Stefano Casi

IL PREMIO DUSE A UN'ATTRICE RONCONIANA

## FRANCA NUTI: COME IL PERSONAGGIO MI VUOLE

«Di solito non sono io a scegliere i ruoli. Mi considero una gregaria, non una condottiera» - *Emulazione artistica, senza rivalità, con il marito Giancarlo Dettori - Gli incontri determinanti con Trionfo e Ronconi - La metamorfosi della poesia dalla pagina all'attore, per comunicare col mondo.*

FABIO BATTISTINI



**H**YSTRIO - *Che cosa vuol dire per Franca Nuti il Premio Duse?*

**NUTI** - Prima considerazione: il Premio Duse arriva quasi sempre in età matura. I premi che ho avuto mi hanno colta di sorpresa, perchè sono un'attrice assolutamente incerta sul risultato finale del mio lavoro, e forse stupisce che lo dica dopo tante prove impegnative. Ma il Duse è un premio che commuove, per il nome cui viene intitolato — se così si può dire — perchè le persone che a Vigevano hanno pensato di istituire questo premio sono state qualcosa di più di cittadini che onorano una concittadina. È un premio che ha un significato, secondo me, elevato, perchè la persona, la donna, l'attrice era di una ricchezza assoluta. Pur essendo figlia d'arte, la Duse fu donna di cultura, in un tempo in cui la cultura non faceva ancora parte del teatro; fu un'antesignana della promozione del teatro italiano ed europeo. Senza di lei non avremmo mai affrontato Ibsen o Gorki come ora l'affrontiamo. È una creatura sulla quale si sono scritte anche delle leggende.... A me, per esempio, ha colpito moltissimo questo suo desiderio di isolarsi prima di affrontare un personaggio, questo suo voler essere sola con lui, chiusa con i pensieri di quest'altro che bisogna portare in scena.

**MI SENTO UN PO' SUA ALLIEVA**

Credo che i suoi segreti, carpiti così soltanto sull'intuizione, su quello che si legge, sui racconti che per fortuna qualche volta mi ha fatto mio padre che l'aveva vista recitare giovanissimo, fa sì che questo premio abbia per me un significato particolare. Mi sento un po' sua allieva, sua epigona, non so dire, è come se fossi uscita da una sua gravidanza. Mi sento come se fossi avvolta, dopo questo premio, da una responsabilità più grande che il poco tempo che mi resta, come dice Meryl Streep, mi impegna a sostenere con maggiore forza di prima.

**H.** - *Cosa vorrebbe fare Franca Nuti in teatro? Ha preferenze, sogni nel cassetto?*

**N.** - Sono un'attrice un po' particolare; non mi sono mai messa nella condizione di scegliere. Oserei dire che sono sempre stata scelta dai personaggi, attraverso la stima che gli operatori di teatro hanno avuto per quelle che potevano essere le mie qualità, se l'espressione non è immodesta. Sono una gregaria del teatro, non una condottiera; ma le proposte che mi sono state offerte in questi dieci, quindici anni, in un tempo in cui un'attrice si sente abbastanza matura per tracciarsi un programma e perseguirlo, hanno fatto sì che io aderissi ai personaggi. Forse altre attrici avrebbero voluto fare il professor Dufroix, la priora delle Carmelitane o Mascia (che so essere il sogno di molte attrici); a me questi personaggi sono arrivati addosso senza che io volessi. Ne ho avuto dapprima spavento e poi ho detto: no, una parte del mio destino è Mascia, una parte è la priora, una parte è Dufroix, quindi la riconoscenza che io ho per chi ha pensato per me è grandissima. E dunque non ho altre aspirazioni se non quelle di essere pron-

ta al personaggio che mi vuole e al quale cercherò di donare tutta la mia professionalità.

## QUEL FASCINO DI RONCONI

**H.** - *Vogliamo parlare di Ronconi e del suo gruppo?*

**N.** - Io dico sempre che noi donne, tutte, e forse anche gli uomini, abbiamo con lui un rapporto di odio-amore; di odio per la sua assoluta certezza e superiorità su di noi, che si trasforma poi in ammirazione, ma certo con qualche difficoltà quando si tratta di arrivare a capire quello che la sua grande intelligenza e cultura esige da noi; di amore perchè, prescindendo dal regista, è un uomo di un fascino straordinario, con qualità umane notevoli, mascherate da una timidezza tenerissima. È poi, come dice Marisa Fabbri, conosce la gentilezza, e questa è una cosa molto importante per le donne che lavorano con lui. È un direttore esigente, duro, perchè desidera il massimo del rendimento e questa durezza qualche volta, fa desiderare la fuga o fa piangere; però si torna a lui con una tale gioia che tutto quello che si è potuto piangere o soffrire è immediatamente dimenticato. Noi donne siamo un po' tutte innamorate di lui.

**H.** - *Com'è il rapporto di un'attrice con un marito attore?*

**N.** - Io posso parlare della mia esperienza personale. Giancarlo mi ha aiutato moltissimo nel mio lavoro. È stato un consigliere severo, quando avevo qualche dubbio. Mi ha aiutato perchè mi ha lasciato fare le cose che desideravo fare. Fra noi c'è stata una certa reciprocità di stima e di aiuto perchè le cure di una famiglia (abbiamo due figli), quando si fa un mestiere impegnativo com'è quello dell'attore, richiede qualche sacrificio. È stato un po' faticoso: spesso arrivavano proposte contemporanee ugualmente buone e non dico che tiravamo a sorte, ma si ragionava su quale fosse la migliore, perchè la tendenza era che uno dovesse restare a casa. In questo modo siamo riusciti a stare insieme trent'anni senza uno screzio e senza divagazioni.

**H.** - *Ma si può parlare di rivalità fra coniugi attori?*

**N.** - Credo che se si tratta di coppie unite da amore, come nel caso di Lojodice-Tieri o Pagliari-Gassman, o quella grandissima Ricci-Magni, ch'è stata di esempio a tutto il teatro italiano, non ci possa essere rivalità. Le scelte privilegiano una volta l'uno e una volta l'altra. Può esserci stata qualche piccola sofferenza, ma compensata dalla comprensione reciproca. Nel nostro caso abbiamo avuto due incontri fondamentali. Il mio, prima con Trionfo e poi con Ronconi, quello di Giancarlo con molti registi, avendo lui avuto maggiori esperienze, ma fondamentalmente con il grandissimo Strehler. Quindi, direi che sono state due strade che non si potevano incontrare.

## LA POESIA E IL TEATRO

**H.** - *Che rapporto c'è, secondo lei, fra poesia e teatro?*

**N.** - Essendo io innamorata della parola e del linguaggio, come tendenza naturale, e avendo incontrato dopo Trionfo, Ronconi — che è maestro della parola —, essendo sorella di una poetessa (che ha potuto manifestarsi brevemente, perchè colpita da gravissima malattia) ho vissuto sempre un po' avvolta nella poesia. Qui, in casa, ci sono più libri di poesia che di teatro. Credo che ci sia ancora tutto da fare, in teatro, per la poesia, ma penso anche che la poesia in questo momento sia importante per la società. Io sono membro di una fondazione, che si chiama Mondo Unito e che si occupa della diffusione di una cultura per la pace nel mondo, e faccio dei recital. Nell'89 è stato realizzato per la Fondazione un nastro straordinario al quale hanno partecipato Tino Carraro, Franco Graziosi, Anna Maria Guarnieri, Marisa Fabbri, Giancarlo ed io, e che riunisce poesie sul tema della pace. Questo piccolo recital lo faccio spesso in circoli o meeting e mi accorgo che la gente è rapita dal fatto che la poesia sia così universalmente unita su un tema che sembra noioso. Nel momento in cui presento un poeta per una casa editrice, mi accorgo che la gente che viene e pensa di annoiarsi, in realtà si esalta a sentire recitare dei versi, così come il poeta, se è presente, si stupisce di avere scritto quello che ha scritto. Questo avviene perchè, dalla pagina al suono, i sensi che partecipano alla dizione di una poesia sono diversi. La poesia scritta per stare sulla pagina bianca, uscita con gli occhi del lettore, trasformata in suoni e ricevuta in udito implica altri sensi che, quando uno legge, non ci sono; e diventa teatro, indipendentemente dalla sua grandezza di scrittura. Allora penso che bisognerebbe, forse, dirla più spesso, la poesia; comunicare con essa... È una cosa che in questo momento mi trova quasi esaltata dal desiderio di fare. □

A pag. 54, Franca Nuti alla cerimonia di consegna del Premio Duse. In questa pagina, l'attrice nei «Dialoghi delle carmelitane» di Bernanos diretto da Ronconi.



## L'avventura di un'attrice

**F**ranca Nuti è la vincitrice del Premio Eleonora Duse 1992, istituito dalla Banca Popolare Commercio e Industria per onorare la memoria della grande attrice. Il riconoscimento le è stato attribuito da una giuria composta da Odoardo Bertani, Guido Davico Bonino, Gastone Geron, Maria Grazia Gregori, Carlo Maria Pensa, Giovanni Raboni e Ugo Ronfani. Nel corso dell'affollata cerimonia della consegna del Premio, svoltasi al Teatro Manzoni di Milano, Franca Nuti, con una tanto simpatica quanto inattesa iniziativa, ha detto in maniera impareggiabile alcuni testi poetici scritti dai critici componenti la giuria.

Fra gli spettacoli teatrali della carriera di Franca Nuti si ricordano: *L'allodola* di J. Anouilh, regia di Mario Ferrero, 1953; *La casa della notte* di T. Maulnier e *Il primo uomo* di E. O' Neill, regia di Renzo Ricci, 1954; *Re Lear* di W. Shakespeare, *Il seduttore* di D. Fabbri e *Beatrice Cenci* di A. Moravia, regia di Franco Enriquez, 1955; *L'ereditiera* di R. e A. Goetz, regia di Renzo Ricci, 1955; *Riunione di famiglia* di T. Eliot e *La Venexiana* di Anonimo, regia di Enzo Ferrieri, 1956; *Come prima, meglio di prima* di L. Pirandello, regia di Mario Ferrero, 1956; *Il tacchino* di G. Feydeau, regia di Sandro Bolchi, 1956; *I sequestrati di Altona* di J.P. Sartre, regia di Giorgio Albertazzi; *Lavinia fra i dannati* di C. Terron, regia di Orazio Costa, 1959; *Le colonne della società* di H. Ibsen, regia di Paolo Giuranna, 1961; *Il grande coltello* di C. Odets, regia di Franco Parenti; *Incontro a Babele* di S. Cappelli, regia di Enrico D'Alessandro, 1962; *Giorni di verità* di R. Bacchelli, regia di Riccardo Bacchelli e Anton Giulio Bragaglia, 1962; *Dopo la caduta* di A. Miller, regia di Franco Zeffirelli, 1964; *L'avventura di Maria* di I. Svevo, a Spoleto, regia di Mario Maranzana e a Trieste, regia di Aldo Trionfo, 1966; *Il piccolo Eyolf* di H. Ibsen e *Tito Andronico* di W. Shakespeare, regia di Aldo Trionfo, 1967; *Edipo re* di Sofocle, regia di Orazio Costa, 1967; *Peer Gynt* di H. Ibsen, regia di Aldo Trionfo, 1972; *Le Troiane* di Euripide, regia di Giuseppe Di Martino, 1973; *Temporale* di Strindberg, regia di Claudio Fino, 1974; *Ma non è una cosa seria* di L. Pirandello, regia di Lorenzo Grechi, 1975; *Una strana quiete* di R. Mainardi, regia di Lorenzo Grechi, 1978; *John Gabriele Borkmann* di H. Ibsen, regia di Luca Ronconi, 1979; *Il padre* di A. Strindberg, regia di Marco Sciaccaluga, 1982; *Le cure dell'amore* di T. Balestra, regia di T. Balestra, 1984; *Ignorabimus* di A. Holz (1985); *Dialoghi delle carmelitane* di G. Bernanos (1987); *Tre sorelle* di A. Cecov (1988) e *Donna di dolori* di P. Valduga (1992), tutti con la regia di Luca Ronconi. □

CONTINUA LA DEPRESSIONE DELLA DANZA ITALIANA

# IN CERCA DI UN NUOVO DIAGHILEV NELL'AUTUNNO DELLO SCONTENTO

Scarseggiano i mezzi ma anche la fantasia e gli impresari puntano su facili operazioni commerciali di evasione - Due esempi sintomatici: il Ballet Teatro Español di Rafael Aguilar e la David Parsons Dance Company.

DOMENICO RIGOTTI



Spettacoli di qualche interesse solo con il contagocce. Nuove produzioni rimandate a tempi migliori. Salvo qualche rarissimo caso, i grandi complessi stranieri virano al largo della penisola Italia. In piena difficoltà compagnie dai larghi meriti come il Balletto di Toscana posto sempre più alle strette mentre il Teatro Regio di Torino, seguendo quello che già aveva fatto la Fenice di Venezia, elimina il corpo di ballo. Quanto alla Scala, i ballerini, si sentono in allarme circa la futura direzione del corpo di ballo (fra alcuni mesi scade la nomina di Giuseppe Carbone) e già hanno chiesto che invece di una nomina dall'alto si proceda all'esame di più candidature da parte di una commissione nominata dal ministero. E in crisi è anche l'Aterballetto, il quale, legato al Centro regionale per la Danza di Reggio Emilia, ristagna e paventa tempi grami anche perché non corre proprio buon sangue tra il suo direttore artistico Amedeo Amodio e il Centro stesso che gli ha rinnovato l'incarico solo per un anno. Davvero, è stato l'autunno del nostro scontento. Passata la felice primavera degli anni '80, la danza in casa nostra è tornata a languire. Davanti, sembra ci sia da dover attraversare una lunga penombra visto che anche l'epoca del divismo pare tramontata. Alessandra Ferri a parte (ma quanti sono veramente i suoi fans?), non basta infatti una sola Fracci a tenerla accesa e per giunta con le modeste proposte che le prepara Beppe Menegatti. Ultima, lo spettacolo incentrato sulla figura di Eleonora Duse. Davvero, rischiamo di vivere di ricordi. Manca intorno la fantasia. Manca il coraggio. Qualcuno, è vero, lancia l'idea che per ridare alla nostra danza qualche splendore, occorre richiamare in patria quel plotoncino di «esuli»

(possiamo chiamarli mazzinianamente «la Giovane Italia»?) che per mancanza di scritture casalinghe e poca attenzione degli enti lirici hanno dovuto trovare il loro «posto al sole» presso i grandi teatri stranieri (Royal Ballet, Ballet de Marseille, ecc.). E pensiamo alle varie Viviana Durante, Carlotta Zamparo, Renata Calderini, Maurizio Bellezza, Marco Pierin. Nessun dubbio, la proposta è onesta e interessante, ma dubitiamo che si possa realizzare. E poi, come e dove li si può far danzare? Con una compagnia nazionale che non è mai nata ed è probabile mai nascerà in casa nostra? Così come dubitiamo — altro suggerimento fatto — che per ridare *allure* al nostro balletto occorra un manager di talento; leggi un impresario tanto audace da essere pronto a tutte le sfide. D'accordo, anche per le aziende di Stato siamo in tempi di grandi privatizzazioni, ma rintracciare all'orizzonte non si dice un Diaghilev ma anche un marchese De Cuevas è da credere sia impresa impossibile. Dove sono gli sponsor poi, così intelligenti e coraggiosi da sobbarcarsi un'impresa siffatta?

Pertanto dobbiamo per il momento accontentarci di impresari di piccolo cabotaggio che per navigare sicuri puntano su facili operazioni commerciali pronti a portare e riportare in Italia compagnie note e arcinote con programmi popolari o comunque d'evasione. E bastano due esempi per capire. Basta fare il nome del Ballet Teatro Español di Rafael Aguilar e così quello della David Parsons Dance Company, scesi in tournée in questo scorcio di stagione e diventati autentici protagonisti. Più marginale infatti è stata la presenza del Ballet dell'Opéra di Lyon presente al Palazzo dei Congressi di Bologna con l'interessantissimo *Romeo e Giulietta* di Angelin Preljocaj.

Certo sarebbe disonesto non riconoscere come ci sia bella professionalità nella troupe del coreografo spagnolo, ma Aguilar appartiene più al mondo del folklore, non conosce le raffinatezze di un Gades. E nel folklore più acceso ha proiettato anche la sua *Carmen* presentata come «novità assoluta». Il debutto, in verità con grande successo di pubblico, allo Smeraldo di Milano da tempo ormai diventato tempio del musical e delle espressioni di danza più popolari. Soggetto incandescente quello di *Carmen* che Aguilar ha avvicinato, non senza qualche prolissità, mischiando un po' di tutto. La musica di Bizet e lo spirito del flamenco pronto a dominare con la sintassi selvaggia dei tacchi e delle nacchere; un'infarinatura di passi classici e scene osé. Non ha risparmiato costumi coloratissimi e simboli di ogni specie. Ha messo sulla scena madonne e personaggi incappucciati e anche una *Carmen* bambina pronta ad aggirarsi fra gli adulti senza capire l'incombere della tragedia. Insomma, tutto sotto un segno molto forte, esageratamente melodrammatico come pensavamo non fosse più di moda. Eppure la platea è persa infiammata proprio per questo. Il colore e l'energia fisica rendono in applausi. È il discorso che, se pur in parte corretto, vale anche per David Parsons. Anche lui acclamatissimo dovunque si è presentato.

Trentadue anni, fisico certo più da bodybuilder che da etereo ballerino, il bellissimo David dal sorriso smagliante continua ad essere il divo più rappresentativo di quella danza americana così detta vitaminizzata dove poca è la filosofia ma in compenso trionfano i muscoli conditi di allegria e spensieratezza. Ha portato vecchie e nuove coreografie (fra queste ultime *Bachiana*, *Destined*, *Improvisation*, un pezzo quest'ultimo, «casuale» nato dall'incontro fortuito a Roma con il bravo jazzista Tom Scott). Tutte però più che a concetti legate a soluzioni visive: ligio in questo, il bravo David all'insegnamento del suo maestro Paul Taylor. Del quale del resto sembra ritenere anche il principio: che cioè la funzione principale dei danzatori sia d'essere «cibo per gli occhi». Ed eccolo atletico e spiritoso lui stesso a dar dimostrazione con quel *Caught*, il suo titolo da sempre più noto, l'assolo che si serve delle luci stroboscobiche per prendersi gioco delle leggi di gravità. Grazie infatti all'effetto ottico non si vede mai il momento in cui il ballerino tocca terra e il corpo appare dunque perennemente sospeso come «afferrato» dallo spazio aereo. È il caso di dirlo, davanti a un numero siffatto il pubblico «stravede». Ma chissà: forse sarebbe piaciuto anche a *Perrot l'aérien*. Certo in tempi di magra tutto è accettabile. □

Il Lyon Opéra Ballet in «Romeo e Giulietta».

L'IMPROVVISA SCOMPARSA DEL GRANDE COREOGRAFO

# ADDIO A KENNETH MACMILLAN ULTIMO SIR DEL ROYAL BALLET

ELISA VACCARINO

**D**urante una replica al Covent Garden di Londra del suo balletto *Mayerling*, fortunato lavoro del '78 su musica di Liszt, sir Kenneth MacMillan, a soli sessantadue anni, si è spento improvvisamente dietro le quinte. Solo alla fine della serata, il pubblico, commosso, è stato informato e invitato a lasciare il teatro in silenzio, a capo chino.

Per il Royal Ballet, da sempre la sua «casa», da quando si era avvicinato alla danza come allievo della Sadler's Wells School, si preparava a rimontare un musical, *Carousel* dividendosi tra la capitale inglese e l'American Ballet Theatre a New York, di cui era creatore associato dall'84. Nessuna retorica, dunque, per un addio precoce e doloroso, ma immenso rispetto e gratitudine per un caposcuola assoluto della coreografia britannica, espressione di un gusto ben riconoscibile e di una precisa fisionomia, fortemente attratta dalle belle trame letterarie, ricca di una spiccata e sapiente vena narrativa, abile nella costruzione drammaturgica, tanto nel *timing* quanto nel disegno dell'intreccio.

Ma a queste caratteristiche generali della «scuola» di pensiero ballettistico inglese del Novecento, MacMillan ha apportato coloriture sue, personali, temperamentali, cioè una propensione particolare per le passioni, per ciò che avviene nel chiuso dell'anima, per il tormento di chi ama e soffre, desidera, sogna, disperava.

Mentre sir Frederick Ashton, l'altro sommo maestro del balletto d'oltre Manica, scomparso nell'88, lasciava affiorare volentieri nei suoi lavori venature di humor garbato e di ironia agrodolce, ad esempio nella sua *Fille mal gardée*, nei *Tales of Beatrix Potter*, nella *Cinderella*, dove lui stesso interpretava, con irresistibile, grottesca comicità una delle *ugly sister*, le sorellastre, MacMillan ha sempre prediletto l'aspetto dolente e oscuro del vivere, l'inquietudine dei sentimenti e delle pulsioni più intime.

Un suo titolo-feticcio è e resta *Manon* (1974), su musica di Massenet, secondo il plot di Antoine François Prevost, la stessa vicenda che ha ispirato la *Manon Lescaut* di Puccini, un balletto di squisita eleganza e di calda incisività, fatto per interpreti-attori, capaci di sincero abbandono emotivo e di plasticità corporea senza limiti. Non a caso in questo capolavoro si è rivelata, adolescente, la nostra Alessandra Ferri, appena giunta sulle rive del Tamigi, fresca transfuga dalla Scala. Ne abbiamo visto un assag-

gio di recente al gala scaligero di ottobre con Ferri-Mukhamedov e l'Opera di Roma lo ha inserito in cartellone nel prossimo giugno; ne esiste, inoltre, uno splendido video che testimonia anche della magnificenza di scene e costumi, *very british*. Proseguendo nella serie dei ritratti di eroine e protagonisti di straordinarie avventure esistenziali, ecco nel carnet di MacMillan proprio *Mayerling*, che prende spunto, ovviamente, dalla tragedia del misterioso suicidio del principe Rodolfo d'Austria-Ungheria e di Maria Vetsera; tra gli interpreti la coppia Lesley Collier e Wayne Eagling.

Indimenticabile anche la sua versione, sensuale e ardita, di *Romeo e Giulietta* (1965), occasione di ruoli a tutto tondo per ballerini fuoriclasse, da Margot Fonteyn, purtroppo scomparsa anche lei, ancora ad Alessandra Ferri, dall'indimenticabile Rudolf Nureyev ad Antony Dowell.

Le grandi figure al femminile sono state una costante della sua produzione, da *Anastasia*

del '71 (tra le interpreti Lynn Seymour e Antoinette Sibley), sull'enigma della presunta erede dell'ultimo zar di Russia a *Isadora* dell'81, sulla vita tumultuosa della Duncan, con la protagonista sdoppiata, tra un'attrice e una ballerina, a *Miss Julie* del '70 con Marcia Haydée a Stoccarda.

Accanto a queste creazioni di forte stampo teatrale, MacMillan ha firmato, però, numerose edizioni di brani di grande repertorio e molte composizioni astratte, tra cui una persino scherzosa, *Elite Syncopations*, su musica di Scott Joplin. E ci piace ricordarlo anche in questa veste leggera e divertente. □

**LONDRA** - Con la proposta di musical di successo nella capitale inglese si è tentato di affrontare la crisi, dovuta alla recessione economica e al rincaro dei biglietti. Per la stagione autunnale Grand Hotel, il celebre film interpretato dalla Garbo, è stato rappresentato in versione teatrale al Dominion Theatre con Liliane Montevecchi nel ruolo della Divina. È stato un successo di pubblico.

IN ITALIA IL ROMÉO ET JULIETTE DI PRELJOCAJ

## In un clima da *Arancia meccanica* l'eterna lotta tra clan rivali

**B**arbarico e raffinatissimo. Come definire diversamente il *Roméo et Juliette* di Angelin Preljocaj presentato dal Lyon Opéra Ballet? A ben vedere, l'unico balletto degno di attenzione passato di recente sulle nostre ribalte. Poche in realtà: al Palazzo dei Congressi di Bologna per i «balletti d'autunno» di «Musica insieme» dove ha debuttato e successivamente nell'incantevole Ponchielli di Cremona. Con esso e attraverso il suo lessico «forte» e rigoroso, tutto bruschezze ed energia, il trentacinquenne coreografo d'origine albanese conferma di essere uno dei pochi artisti originali del nostro tempo.

Rispettando il racconto shakespeariano e buttandolo in un clima da *Arancia meccanica*, Preljocaj lo attualizza senza ferirne l'essenza. Rifacendosi alla esaltante musica di Prokofiev ma con improvvise cesure e silenzi «sporcati» appena da inquietanti rumori, provoca lo spettatore ricordandogli come l'amore, il più tenero, il più profondo, non è possibile dove vige la legge della violenza. E la violenza (bellissima idea, perché ci parla di tanto nostro oggi; magari degli stessi Paesi della ex-Jugoslavia), è qui rappresentata dalla lotta senza quartiere tra clan opposti. Vince il più forte, il più spietato (agghiacciante la scena della morte di Mercuzio). Quello che meglio sfrutta la legge del terrore, ovvero le «milizie regolari» incaricate dalla famiglia Capuleti di mantenere l'ordine in una Verona immaginaria e ormai rovinata. Ben espresso questo luogo, più mentale che reale, dove anche il letto nuziale diventa la stessa bara dei due amanti, dalla scena cupa e opprimente (tra bunker hitleriano e ambientazione avveniristica) ideata da Enki Bilal. Bilal, per chi non lo ricordasse, è *cartoonist* di grido. A lui anche la responsabilità dei costumi: uniformi rigide e nere per i Capuleti, abiti casual per i Montecchi. E stilizzati al massimo, quasi a diventare atemporali quelli dei due protagonisti che danzano senza più gioia e lirismo.

Impegnati nella non semplice prova, i giovani interpreti del Lyon Opéra Ballet hanno dimostrato una notevole resa espressiva e un'ottima padronanza tecnica. *Domenico Rigotti*

IL CONVENTO-LABORATORIO DI VILLENEUVE-LEZ-AVIGNON

# UN RIFUGIO PER ARTISTI NELLA TERRA DEL PETRARCA

*Il direttore della Chartreuse ci spiega come funziona questo Centro delle scritture dello Spettacolo aperto a giovani drammaturghi e musicisti - Marco Di Bari e Manfredi fra gli ospiti - La presenza di Grotowsky, Brook, Nono.*

MIRELLA CAVEGGIA

**L'**incanto di Avignone si prolunga dolcemente al di là del Rodano nella cittadina medioevale di Villeneuve-lez-Avignon. Uno dei monumenti più belli di questo angolo di Provenza investito di luce e di aria, è la Certosa di Val de Bénédiction. Diciannove anni fa lo splendido insieme, costruito nel XIV secolo da papa Innocenzo VI, due ettari e mezzo di edifici conventuali in un perimetro di 1.560 metri, è stato ristrutturato con sapienza allo scopo di incoraggiare e proteggere nel silenzio e nella bellezza l'attività degli autori di spettacolo. Oltre che meta di visite, la Chartreuse è dunque anche sede del Centro nazionale delle Scritture dello Spettacolo e centro ospitante di giovani creatori dell'arte scenica (teatro, libretti d'opera, scenari, canzoni). Gli alloggi sono le antiche celle trasformate in residenze che si affacciano su prospettive fuggenti di chiostri dall'appagante frescura, su aiuole e cortili rallegrati da pozzi e fontane. Il soffio creatore trova solitudine, serenità e concentrazione, ma anche la compagnia e l'ispirazione di un gruppo permanente di esperti di letteratura, di poesia e di musica. I prescelti inoltre godono della possibilità di incontri, di documentazioni, di appoggi e forse di lanci.

Il direttore del Centro, Daniel Girard, persona ammirevole per semplicità e intelligenza, fronteggia con pazienza le curiosità suscitate da un simile posto.

**GIRARD** - L'eccezionalità è l'aver installato in un edificio turistico un preciso progetto culturale e di avere indirizzato il restauro del complesso monastico in funzione di questo progetto. La valorizzazione e la conservazione di un monumento storico non devono essere finalizzati al turismo, ma alla vita dell'opera che si recupera. La Chartreuse è rinata secondo il piano culturale a cui era destinata. Ad esempio, abbiamo trasformato l'alloggiamento del priore e la biblioteca in atrio di accoglienza, aderendo alle nuove esigenze di funzionalità.

## COMUNITÀ CREATIVA

**HYSTRIO** - Quanti sono e chi sono i prescelti?

**G.** - Quest'anno sono sei su ottantaquattro candidature. Di solito sono artisti riuniti attorno ad un nostro progetto di scrittura, o autori che si propongono con un progetto individuale, borsisti, compagnie che in accordo con i produttori creano lavori teatrali. Vengono a trascorrere un mese, due o sei, secondo il progetto.

**H.** - In quanti lavorate qui in permanenza?

**G.** - Siamo in ventuno.

**H.** - Chi è stato l'ideatore dell'iniziativa?

**G.** - È stato un direttore della Cassa nazionale dei



Monumenti storici. Deciso ad effettuare nella Chartreuse un progetto culturale, ne ha chiesto l'elaborazione ad un animatore, Bernard Tournoi. Dopo uno studio di sei mesi si era delineato un progetto assolutamente innovativo per i tempi, un centro di residenza per artisti. Nel primo abbozzo si volevano raccogliere nella comunità artisti di tutte le discipline, ballerini, poeti, scrittori, attori. L'idea non si è rivelata praticabile perché necessitava di fondi troppo copiosi per affrontare gli approfondimenti che ci si prefiggeva e per fornire agli ospiti interlocutori competenti nell'am-

bito delle loro ricerche. Si è dovuto restringere il raggio.

**H.** - A chi viene a trovarvi per sapere come si realizza e si organizza un centro come questo cosa dite?

**G.** - L'idea base che illustriamo ha tre punti saldi: un monumento storico, un progetto culturale e una équipe permanente di professionisti che lo conduca dall'interno. Dati per assodati questi principi, poi si può inventare. Questo è valso per l'Abbaye de Premontres vicino a Nancy, centro europeo per la coreografia, per l'Abbaye dei Royaumont. Un centro della poesia e della tecnica vocale nella regione parigina, è la Corderie Royale di Rochefort.

## A MASSA CARRARA

**H.** - Con l'Italia avete lavorato?

**G.** - Ho avuto tempo fa un invito del Comune di Massa Carrara, dove sono andato per visitare un'installazione che era stata acquistata. Si chiedevano cosa farne. Era un'antica fabbrica in montagna, assolutamente straordinaria. Ho avuto una franca discussione con i rappresentanti della pubblica amministrazione. Ai delegati che volevano creare un centro per la danza in rapporto al progetto, ho spiegato che i restauri avviati erano assolutamente inadatti a quel fine. Bisognava prima definire il progetto, poi scegliere un responsabile e solo allora procedere ai restauri. Altrimenti si rischiava di modificare tutto, a cominciare dal pavimento in marmo. È assurdo che prima si restauri, magari con spese eccessive, e poi ci si chieda cosa fare. Non so come sia poi andata.

**H.** - Da sette anni lei, Daniel Girard, è alla Chartreuse. Quando ha sostituito il suo predecessore si è trovato davanti, mi dicono, ad un passivo accumulato poco alla volta.

**G.** - Per fare funzionare la Chartreuse il precedente direttore era stato obbligato a battersi a fondo con ministeri ed enti locali, ma non ha mai ottenuto i mezzi finanziari di cui aveva bisogno. Così ogni anno c'era un deficit che si assommava al precedente. Quando sono subentrato ho dovuto bloccare ogni iniziativa e ho impiegato quattro anni per coprire il disavanzo, due miliardi in dodici anni.

**H.** - Sono emersi talenti?

**G.** - Non li cerchiamo. Vogliamo solo aiutare i giovani scrittori di teatro a trovarsi meglio nella loro professione. Se un giorno un nuovo Beckett dirà «un passaggio alla Chartreuse, dieci anni fa, è stato utile per i miei esordi», questa sarà la nostra ricompensa. È importante lavorare insieme agli autori dello spettacolo, aiutarli nella loro professione e farli incontrare in un clima di convivio.

L'aiuto è teso non solo alla formazione, ma anche all'assegnamento del posto che meritano. I drammaturghi sono molto isolati, sia quando scrivono, sia quando vengono privati del possesso della loro opera dal regista e dagli attori, i soli ad essere ricordati. I giovani scrittori della Chartreuse hanno la possibilità di seguire i laboratori senza la tensione della produzione e della consegna, di effettuare ricerche, di sbagliarsi. Possono entrare in spazi di scrittura che non hanno ancora affrontato. Così, uno scrittore di romanzi o un giornalista scopriranno i segreti della scrittura teatrale, o di quella radiofonica. Spesso le tonnellate di manoscritti per la radio sono tutti improponibili perché per la radio non si scrive come per il palcoscenico.

**H.** - *Manca l'ispirazione o la scrittura teatrale è difficile?*

**G.** - Certo un altro Goldoni non l'abbiamo trovato, ma fra i testi di commedie che abbiamo avuto quest'anno, commissionate ai residenti, ne abbiamo trovati di interessanti. In Francia, come in Italia, ci sono pochi scrittori che scrivono commedie. C'è molta diffidenza. La drammaturgia è considerata un'arte meno nobile, inoltre è difficilissima.

**H.** - *E la musica?*

**G.** - Ci interessa solo quando si appoggia su un testo, tutto quello che è opera. Si è festeggiato l'anno mozartiano celebrando Lorenzo Da Ponte, librettista delle tre grandi opere di Mozart. L'anno scorso la residenza lirica è stata assegnata al compositore milanese Marco Di Bari, presentato da Luciano Berio e dalla casa Ricordi: Giuseppe Manfredi ha scritto il testo.

## ANCHE CON LA CINA

**H.** - *Dimensione Europa: ci sono progetti di apertura?*

**G.** - La nostra vocazione è francofona ed europea. Ogni anno, negli incontri d'estate, si propone la scrittura europea che si materializza in un modo o nell'altro.

**H.** - *Qualche grande artista che ha sostato alla Chartreuse?*

**G.** - Per noi conta lavorare coi giovani, ma alcuni grandi artisti vengono a prendere contatto coi giovani. L'inverno scorso Grotowsky ha passato qui dieci giorni, Peter Brook ha cominciato qui le sue prove della *Tempesta*. L'anno scorso è stato fra noi Luigi Nono, quando era già malato.

**H.** - *Il Centro si occupa anche di traduzioni?*

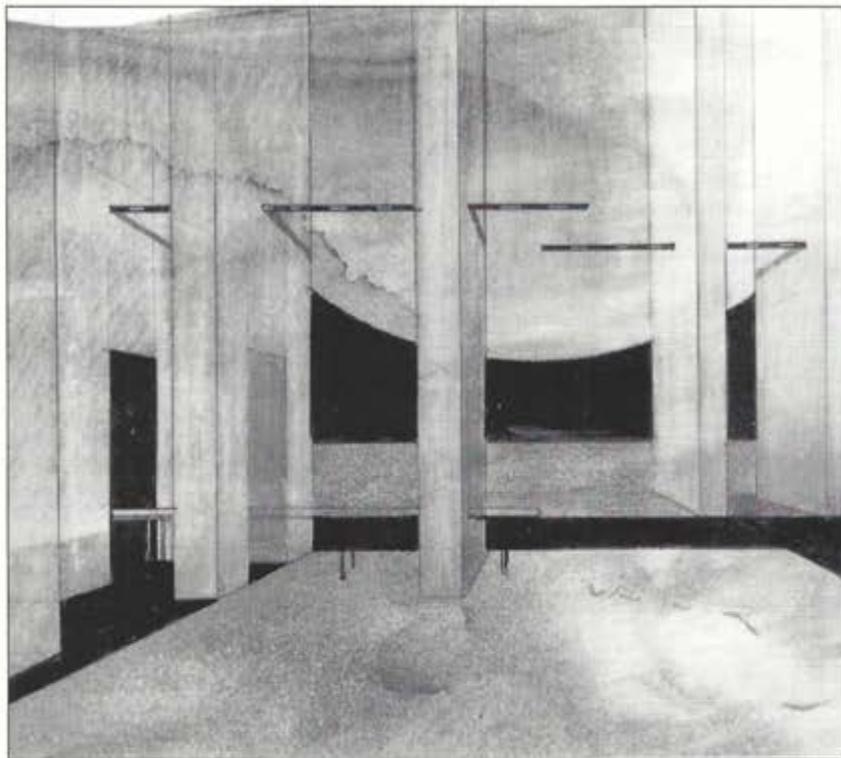
**G.** - Sì. Sono appena passati due traduttori cinesi per la ricerca di un testo francese che possa stimolare gli interessi della loro gente. Due volte mi hanno ospitato in Cina. Prima di organizzare il loro soggiorno, insieme all'autore, vogliamo creare in quel Paese un comitato di ricerca per stabilire le analogie di interessi tanto diversi. Comunque, quella delle traduzioni è un'attività non ancora iniziata. Il progetto è anzitutto quello di tradurre il teatro francese nelle lingue europee. Il mio principio base è di creare in ogni Paese della Comunità europea un club, un comitato sensibile, interessato al teatro francese e alla sua diffusione. Comprenderà anche un editore, dovrà fare emergere cosa interessa al pubblico e ai registi del Paese nella cui lingua si intende tradurre. Non basta che un'opera sia buona, deve trovare un riscontro preciso, in Italia o in Spagna, come in Cina. □

**PARIGI** - È stato presentato il cartellone della *Comédie Française*, un'escursione attraverso venti secoli di teatro: da *Sofocle a Molière*, da *Goldoni a Balzac*. *Jérôme Savary*, invece, in qualità di direttore del *Théâtre National de Chaillot* spazierà da *Diderot a Marivaux*, a *Goldoni*, senza dimenticare *Eduardo De Filippo*, di cui porterà in scena *Filumena Marturano*.

A pag. 58, il portale barocco della Chartreuse realizzato da La Valfenière nel 1649. In questa pagina, bozzetto di Daniele Lievi per «Das Käthchen von Heilbronn».

UNA INTENSA VITA DI RICERCA

## Mostra in ricordo di Daniele Lievi



Ideata, prodotta e realizzata dagli Amici del Loggione del Teatro Alla Scala, *Segni oltre il sipario* ha raccolto le opere di Daniele Lievi, prematuramente scomparso a trentasei anni nella sua Gargnano sul Garda, dove aveva iniziato con il fratello Cesare facendo spettacoli di ricerca all'insegna del Teatro dell'Acqua. Ignorati dalla critica (solo Franco Quadri, che da anni segue i gruppi d'avanguardia, era andato a vederli) i due fratelli trovano aiuti e consigli dal tedesco Peter Inde che li invitò in Germania. Daniele ottenne una borsa di studio di un anno alla Hochschule für Musik und Darstellend Kunst di Frankfurt am Main iniziando subito, alla fine dell'anno, con la messa in scena dell'allestimento di *La miniera di Falun* di Hofmannsthal, dove l'elemento acqua riempiva i canali della miniera: quell'acqua che aveva dato il nome al loro teatro a Gargnano (fondato con Cesare e il costumista Mario Braghieri), e che ritornava nella scena per *La donna del mare* di Ibsen al Theater der Stadt di Heidelberg (1986), tagliando trasversalmente la scena.

Ripresa dal 20 agosto all'8 settembre nel Palazzo Comunale di Gargnano, prima di partire per il Kunstverein di Heidelberg, dove resterà fino al gennaio 1993, l'esposizione comprende 103 opere inedite suddivise in 18 capitoli: dodici lavori per il teatro, tre opere liriche (*La clemenza di Tito*, *Macbeth* e *Parsifal*), uno studio grafico-teorico su *La morte di Empedocle* di Hölderlin e su una sua possibile drammatizzazione, uno studio mai realizzato per *Alta sorveglianza* di Gënet, due quaderni di schizzi, foto di scena, diapositive, manifesti, quattro videocassette, tre modelli di teatro e il modello originale di *Parsifal*, realizzato per lo spettacolo inaugurale della stagione scaligera del 1991.

Completano la mostra le *Carte segrete*, disegni liberi su elementi tipicamente teatrali, idee, appunti, ritagli di varia dimensione, particolari dove il gioco e l'alternarsi dei quattro elementi scoprono il ganglio poetico di Daniele Lievi. È da qui che occorre partire per leggere i bozzetti in mostra: ecco lo spazio del *Macbeth* (un luogo circondato dall'acqua dove abitano le streghe, «esseri senza sesso e senza tempo che appartengono all'eterno divenire e guardano alla storia degli uomini ridendo»), o lo spazio inquietante per *Il tempo e la stanza* di Botho Strauss (Burgtheater di Vienna, 1989) oppure la stanza di marmo, bianca e gelida (*La clemenza di Tito*, Frankfurt am Main, 1989) che si riga di crepe e di crolli. «I personaggi che all'inizio avevano ancora uno spazio dove recitare la loro solitudine alla fine non hanno che il vuoto. La tanto vantata clemenza si mostra un atto inconsistente e inutile: maschera che nasconde l'impossibilità di riconciliazione duratura e vera». Cito dalle didascalie di Cesare Lievi (che ha firmato tutte le regie) in un lavoro di naturale e reciproca continuità fondamentale per l'approfondimento delle ricerche spaziali e delle soluzioni scenotecniche.

Fra i tanti bozzetti bisognerà ancora ricordare almeno le tre produzioni del 1988 (dalla vuota stanza del *Nuovo inquilino* di Ionesco — per Heidelberg — nella quale si affastellano mobili e oggetti, alle fantasie della *Caterinetta di Heilbronn* di Kleist e al nitore compositivo per la *Sonata dei fantasmi* di Strindberg, per il Burgtheater di Vienna) fino alla stanza prigione del grande Mascherato (*Enrico IV* di Pirandello, Vienna 1989). *Fabio Battistini*

LETTERA ROMANA

# IL TEATRO IN DIALETTO: UNA MINIERA ABBANDONATA

GIOVANNI CALENDOLI



**L**a notizia, proveniente da Genova, che a ventisei anni dalla morte dell'attore i cimeli, i documenti e le carte lasciate da Gilberto Govi non riescono a trovare una definitiva sistemazione per essere agevolmente consultate, induce a riflettere sulla crescente disaffezione per il teatro dialettale.

Il fenomeno paradossalmente si verifica proprio in un periodo in cui, sotto altri aspetti, i sentimenti regionalisti sembrano riacquistare vigore e tendere con un forte slancio anche ad una legittimazione culturale.

Se si eccettua quello napoletano, il teatro dialettale, che fino a trenta anni addietro occupava un posto rilevante nelle scene nazionali con numerose compagnie guidate da validi attori, è in declino o addirittura inesistente.

Il sintomo è grave, perché non corrisponde, come taluni erroneamente credono, a una progressiva affermazione di unità; ma al contrario denuncia un crescente slittamento verso un'omologazione culturale priva di locali caratteri originali ed una perdita di memoria tradizionale.

La civiltà, italiana, pur nella sua formazione unitaria, è multanime e composita. Il teatro italiano in lingua (così come del resto su un piano più generale la lingua stessa) ha sempre attinto energie vitali alla fonte dei dialetti. E sarebbe sufficiente a dimostrarlo nel Novecento l'esempio di Luigi Pirandello, la teatralità del quale ha un'essenza intimamente siciliana anche quando arriva a folgoranti aperture europee.

Fra i teatri dialettali oggi quasi dimenticati il più dimenticato è certamente il romano o romanesco. Sopravvive per la tenacia del gruppo che fu costituito da Checco Durante e per l'estro di due irregolari quali sono, con caratteristiche molto diverse, Mario Scaccia e Fiorenzo Fiorentini, più intermittente il primo e più costante il secondo nella fedeltà alle radici romanesche.

In questo secolo la città di Roma, per aver lasciato deperire il suo teatro, ha via via obliterato alcuni connotati della sua identità, facendosi contaminare dalle molte infiltrazioni subite per il fatto di essere capitale.

La Roma di Ettore Petrolini (che è quella del suo assurdo *Gastone*), la Roma di Anna Magnani e di Aldo Fabrizi (che è quella di *Roma città aperta*), la Roma di Vittorio De Sica (che è quella di *Sciucchià*) oggi non esiste più, se ne sono perdute le tracce.

Il teatro, come la poesia (Pascarella, Trilussa), era uno dei luoghi, dove Roma confermava quotidianamente la sua identità, provocando la crescita di un repertorio anch'esso dimenticato ingiustamente, che vanta fra tanti altri i nomi di Giovanni Giraud, Giuseppe Gioachino Belli, Luigi Randanini e Gigi Zanazzo.

In questa miniera abbandonata, nella quale si era coraggiosamente avventurato Anton Giulio Bragaglia nel 1958 con la sua *Storia del teatro popolare romano*, seguito in tempi più recenti da Mario Verdone, aveva incominciato a scavare con passione un'intelligente studiosa, Francesca Bonanni, purtroppo prematuramente scomparsa, riesumando alcuni interessanti testi nel suo *Teatro a Roma*, pubblicato nel 1982. Ma la miniera è ancora lì, abbandonata e non si sa che cosa possa nascondere.

Qualcuno può pensare che sia ormai inutile esplorarla, perché il teatro vive preminentemente della lingua. Ma, come si è pocanzi ricordato, il dialetto è in Italia una delle sue fonti primarie.

Non è un caso che nella drammaturgia italiana degli ultimi anni uno dei filoni più ricchi di forza creativa si sia rivelato quello della nuova scuola napoletana, a incominciare da Annibale Ruccello, del quale in questa stagione, regista Mario Missiroli, è stato ripreso con successo *Ferdinando*, il dramma che nel 1986 (l'anno stesso della sua tragica fine) rivelò il giovane autore. Questa fioritura sorprendente di scrittori e di opere è avvenuta in un'area nella quale il teatro dialettale è ancora vivo. □

Nella foto: Mario Scaccia in «Chicchignola» di Petrolini.

LA RECENSIONE IN VERSI: TESTORI

# MARIA BRASCA, POVERA TIGRE OPERAIA DI CORTILE

GILBERTO FINZI

Cosa è — con tanti anni passati e la porta della vita spalancata dietro le spalle — che cosa è che afferra e affabula in un vecchio treno teatrale, una maschera o un volto finto, in un'immagine di mondo separato — che cosa è che dice senza dire, rimemora senza ricordare, smuove senza commuovere, mette in mostra, usa e scambia riso e pianto come compagni o amici, due facce del medesimo «fare»?

Così, senza dire, dice la Maria Brasca, e grida e passa di passione in furore, in pace e in ira difende — povera tigre operaia di cortile o cucina anni Cinquanta — la sua preziosa femminile invenzione: lo sfondo è una città che sale ma che ancora non conosce o non pratica odio violenza infamie — un prato è la periferia, case per vivere non per far morire.

Alle soglie di un futuro oggi puro fantasma di una vita idiota, un Testori profetico nel suo terribile reale — quasi senti sul collo l'urgere il fiato il prossimo che cresce il grande numero della nuova barbarie, pugno che arriva, corsa frenetica, rumore che uccide, e denaro, denaro... Dietro sta, col denaro, il resto frusto e futuro del nostro presente: nelle foglie nei cortili non c'è più niente, siamo tutti — come dice, per sé, la Maria — «dei sorbetti che uno succhia e butta via»

ma tutto questo nella *Brasca* non c'è — è in noi spettatori di trenta e passa anni dopo — e invece di cercare il passato per terra, tra i sassi o nei segni di un «io» morto e sepolto, ecco, bisogna meglio ascoltare lei, la donna che ama e avvolge un suo pur volgare Romeo — «ciò che conta», dice, «l'unica cosa vera è quello che noi abbiamo fatto», l'amore cioè, il prendersi folle, lo spensierato pelle-a-pelle di due che si vivono — «L'unica vera dignità» (è una traccia di morale in queste righe o versi) «l'unica vera dignità è quella dell'amore». Sciocco, semplice, antichissimo amore: ma quale atroce nuova verità ti starà dietro?



La recensione in versi di Gilberto Finzi è dedicata a La Maria Brasca di Giovanni Testori, rappresentata al Teatro Franco Parenti per la regia di Andrée Ruth Shammah, protagonista Adriana Asti (ottima), con Emilio Bonucci, Franco Oppini e Carlina Torta (bravissima). Questo lavoro teatrale dello scrittore s'inserisce nella puntigliosa analisi dei «segreti» di una Milano in cui l'espansione edilizia, economica, demografica incomincia a produrre benessere ma anche gravissimi danni morali. Dalle realistiche avventure di quartiere (Il ponte della Ghisolfia o La Gilda del Mac Mahon, tanto per fare qualche titolo), dove la narrativa è già quasi teatro, ai più forti testi del malessere attuale non c'è soluzione di continuità: un filo rosso invisibile unisce denaro, droga e violenza come prodotti di un tempo corrispondente più o meno agli anni Cinquanta-Sessanta, in cui però costretti dalla necessità, lavoro e vita a due ancora correvano paralleli. Noi, la Gente (una volta si diceva «il popolo»), non siamo stati abbastanza all'erta, pronti a cogliere i segnali negativi che già stavano avanzando, evidenti. Così come nella «città che sale» del futurista Umberto Boccioni sono percepibili i germi atroci dell'inciviltà totale che avanza. Anche l'amore, forse, è diventato un'illusione.

□ Nella foto: Adriana Asti, la «Maria Brasca» di Testori.

IL XXIX INCONTRO DI AGRIGENTO

# FERVORE E NOVITÀ ALLE GIORNATE PIRANDELLO

**A**i primi di dicembre si è svolto al Palazzo dei Congressi di Agrigento, il ventinovesimo Convegno internazionale di studi, quest'anno incentrato su Pirandello e il Teatro. «Si tratta di una meta — ha detto il presidente Enzo Lauretta, nel ricordare i venticinque anni dell'attività del Centro — che testimonia il lungo amore per l'Autore ma anche la paziente e accurata critica dell'Opera dello scrittore agrigentino, che ha contribuito a mutare l'impianto testuale e scenico del teatro europeo e il registro e il timbro e il modulo della nostra prosa narrativa».

Al convegno, che ha contato più di mille presenze fra docenti, esperti, artisti, giornalisti e studenti, hanno partecipato ottantanove scuole provenienti da ventisei province italiane affiancate da rappresentanti e relatori di quindici nazioni europee e no; cifre che si portano a corredo di una manifestazione come quella agrigentina che fra convegni, pubblicazioni degli atti e studi sull'opera di Pirandello ha avuto tanta parte nella diffusione e nello stimolo culturale alimentati intorno al massimo autore del Novecento.

Abbiamo ascoltato relazioni di grande interesse (ma c'è da rilevare, ancora una volta, la necessità di una comunicazione orale di più facile fruizione, altra da quella poi pubblicata negli atti, al fine dell'attenzione e della comprensione da parte degli ascoltatori. Cosa questa che i giovani studenti, ai quali si è rivolto in primis il convegno, hanno espressamente richiesto.

Detto questo, va richiamata la precisa disamina su *Questa sera si recita a soggetto* di Graziella Corsinovi, che ha svolto con appassionata chiarezza il complesso problema sollevato dal testo in esame e dagli scritti teorici di Pirandello circa il rapporto tra opera d'arte scritta e rappresentazione scenica della stessa; l'affascinante comunicazione del giapponese Taiu Ambo a proposito del colpo finale di rivoltella nell'ultima scena dei *Sei personaggi in cerca d'autore*, condotta sulla prima edizione a stampa del testo (1921) poi rivisto dall'autore e «ripulito» proprio riguardo al dramma intimo del Figlio — come avevamo già avuto modo di notare, citando la critica di Fausto Maria Martini (La Tribuna, 11 maggio 1921) a proposito dell'edizione di Vasil'ev — sul non aver voluto l'autore affrontare il senso di colpa che sta alla base del processo di individuazione. Sulla genesi dei *Sei personaggi* aveva tracciato un percorso Corrado Donati al quale è seguito l'intervento di Gilbert Bosetti, dell'Università Stendhal di Grenoble, che analizzando l'impellente necessità interiore dell'autore di fronte al personaggio, sintomatica in tutta la letteratura europea del Novecento, ha lucidamente tracciato cinque fasi di lavoro fra realtà, fantasia e scrittura drammaturgica.

Di grande interesse infine le relazioni di Lucio Lugnani sui *Giganti della montagna* e di Paola Daniela Giovanelli su *La nuova colonia*; e gli interventi di Franca Angelini, Sarah Zappulla Muscarà, Jean Delcroix, Anna Meda, Ettore Cella, Ilona Fried e Maurizio Grande, mentre Renato Tomasino, docente a Palermo e consulente del Teatro di Roma diretto da Carriglio, ha svolto il tema sul lavoro dell'attore nelle regie di Pirandello.



La consueta rassegna teatrale serale ha ospitato un'antologia magica e surreale tratta dalle *Novelle per un anno*, con Milena Vukotic e la compa-

gnia di prosa della Radio della Svizzera italiana diretti da Terry D'Alfonso, *All'uscita* (Teatro Caos di Dublino), *Cecè* (Gli Atecnicci di Busto Arsizio) e un fresco e caustico *Liola* nella parlata agrigentina presentato dal Piccolo Teatro di Agrigento, con la regia di Gianni Salvo.

In chiusura sono stati assegnati i Premi Pirandello 1992: Premio «Maschere nude» a Anna Accardi, sovrintendente scolastico interregionale per il Lazio e l'Umbria; Luigi Biscardi, senatore della Repubblica e sovrintendente scolastico regionale per le Marche; Giuseppe Bolognese, docente all'Università di Flinders, Adelaide (Australia). Premio Pirandello-Ugo Mursia, per la tesi di laurea a Rosario Lo Russo (Università di Firenze) e Anna Mauceri (Università di Pavia). Premio Pirandello-Giambattista Palumbo per le tesine, a Laura Benini, Simona Bonora, Anna Brunaldi, Donatella Caranti, Sara Tranchellini del Liceo ginnasio «Ariosto» di Ferrara e Giammarco Caselli, Francesca Ceccarini, Alessia Lencioni del Liceo scientifico «Majorana» di Capannori (Lucia).

Il premio Mario Tobino-Hotel Kaos-opera prima, istituito a ricordo dello scrittore premiato e scomparso proprio ad Agrigento l'anno scorso, è stato assegnato ad Anna Petter per il suo romanzo *La ragazza che fabbricava notti*, edito da Rizzoli. Fabio Battistini

## HANNO DETTO

«La volgarità televisiva è quell'esigenza che spinge a privilegiare la quantità rispetto alla qualità».

UGO GREGORETTI, Il Venerdì di Repubblica

«Io amo le Baruffe perché vi sono assenti il male, l'assassinio, la menzogna organizzata, tutto quello che oggi prospera in Italia».

GIORGIO STREHLER, Corriere della Sera

«Non esiste Amleto. Ne esistono tanti quanti sono gli attori, che si cimentano in quella parte, ognuno frutto delle singole esperienze umane».

AROLDO TIERI, Il Giornale

«Recitare per i filodrammatici è un gesto amico, una mano aperta, un atto di solidarietà e di unificazione. Ai pubblici poteri non costano nulla, e per questo sono ignorati. Umilmente, ma tenacemente, mantengono viva l'idea del teatro popolare, del teatro come festa. Non godendo di fogli paga e non avendo sovvenzioni, i tagli ministeriali non li danneggiano».

ODOARDO BERTANI, Avvenire

«Non ho figli. Ma con il mio lavoro è come se avessi avuto tante figlie. E ad un certo punto è accaduto che ciascuna doveva fatalmente andarsene...».

GIORGIO ALBERTAZZI, La Repubblica

«La napoletanità è la capacità di dire le cose con sincerità senza pudore di sentimenti. In teatro io non recito, dico: leggo il testo per vedere se c'è un discorso che mi compete, che passa con umanità e verità. Per questo ho rifiutato molti repertori».

PUPELLA MAGGIO, Il Venerdì di Repubblica

«Io mi auguro che la gente trovi la forza e l'indipendenza di giudizio sufficienti per farsi la sua televisione. Ma se l'omologazione si fa verso il basso, e non verso l'alto, la battaglia del singolo è perduta».

MAURIZIO SCAPARRO, Il Giorno

«Chi vuol continuare a fare teatro dovrebbe andarsene dall'Italia, o comunque rifiutarsi di lavorare in certe condizioni».

MASSIMO CASTRI, Il Messaggero

«Qualche anno fa ho tentato di lavorare anche in Italia: ho messo in scena il Tito Andronico, un'esperienza che considero infelice. Ho pensato di chiudere, di ritirarmi. Ma non ho ancora cinquantacinque anni ed è troppo presto...».

PETER STEIN, L'Unità

«Aspetto un autore che esca dalla degradazione di questa nostra lingua che è sempre più piccola, sbagliata, povera di forma...».

VITTORIO GASSMAN, La Repubblica

## Commedie nuove, cari signori!

VALERIA PANICCIA

**P**er l'appuntamento annuale, sempre atteso e affollato, l'Istituto del dramma italiano ha scelto quale sede del convegno un luogo a dir poco emblematico, il teatrino Flaiano, a pochi passi da via del Corso, dalle Botteghe Oscure, piazza del Gesù, cioè vicino ai «Palazzi concernenti la sopravvivenza dell'arte drammatica» come ha puntualizzato Ghigo De Chiara che ha aperto i lavori con una relazione intitolata *Dalla parte della platea* in cui ha sottolineato le «inedite tendenze di nuovi linguaggi e argomenti nuovi: in via di scomparsa il teatro di chiacchiera, la piccola aneddotica familiare, l'usurata tematica della droga e, invece, interesse crescente per una scrittura corposa da palcoscenico applicata — e spesso senza ironia — a una condizione esistenziale che annaspa tra vecchi valori in soffitta e valori futuri tutti da individuare».

Mauro Carbonoli, constatando il sistema fradicio della circolazione di spettacoli e l'assenza di una strategia, ha avanzato la proposta di un Progetto e Circuito nazionale di distribuzione che poggi su grandi e medi teatri: pubblici, comunali e privati. «Immaginando — ha precisato — anche un solo teatro per regione, potremmo disporre di 20 teatri che collegati ai 4 Eti e alle sedi degli Stabili pubblici e privati costituirebbero un circuito di 40/50 sale, una rete distributiva sufficiente a coprire l'intero territorio nazionale. Il progetto nazionale deve essere ampliato con attività regionali attraverso progetti specifici, mirati regione per regione sulla base delle diverse realtà e delle diverse esigenze». Carbonoli ha auspicato dei poli di cultura teatrale aperti non tre ore per dieci o dodici giorni l'anno ma programmati per un più lungo tempo con letture, *mise en espace*, presentazioni e dibattiti post-spettacolo, case per prove e debutti di compagnie itineranti, centri di documentazione e consultazione. «Organizziamo parallelamente un circuito di teatri piccoli, di spazi alternativi collegati ai Centri» ha ancora suggerito il direttore generale dell'Eti che ha anche sottolineato come «l'informazione, la pubblicità siano fermi all'ottocentesca locandina e manifesto. La televisione — ha detto — continua ad ignorare il teatro, non esiste un programma di promozione teatrale come c'è per esempio per il cinema, nell'anno del Bicentenario goldoniano le interpretazioni di Baseggio passano al mattino».

Mentre Mario Moretti ha illustrato il suo ruolo di ambasciatore teatrale all'estero quale curatore, in passato, di un festival di teatro italiano a New York e direttore, attualmente, del Centre Textes a Parigi, Carlo Maria Pensa ha incentrato la sua relazione sul «teatro in pagina». «Delle vecchie testate non rimangono oggi che *Sipario* e *Ridotto* — ha ricordato Pensa —. Nata da cinque anni per l'appassionata competenza di Ugo Ronfani, *Hystrio* ha il suo limite nella periodicità trimestrale ma smentendo la regola, con l'avallo di un grande editore, Ricordi, che al teatro di prosa è arrivato attraverso l'ultrasecolare, gloriosa esperienza nel campo della musica, e anche qui grazie alla passione di una persona Angela Calicchio. Al passo con i tempi nuovi, in cui anche il libretto destinato alla musica non è più il libretto di Francesco Maria Piave o di Antonio Ghislanzoni al supino servizio dei geni del pentagramma, Casa Ricordi ha istituito, a favore del teatro, un «servizio» che salda efficacemente una falla di cui fino a ieri non s'era mai valutata la gravità. Un servizio di mediazione culturale tra gli autori e il teatro operante, che si realizza, fino a questo momento, nella rappresentanza di oltre seicento titoli di circa centocinquanta autori, in massima parte, ma non esclusivamente, stranieri. Ricordi offre in lettura — ha detto ancora Pensa — i copioni, in traduzione quando necessario, e in esemplari a stampa computerizzata: sono copioni che poi possono diventare veri e propri volumetti della collana *Ricordi teatro*, opere già portate sulla scena o no, e comunque consegnate alla memoria nella originale stesura dell'autore. Per questa strada, con questo lavoro di promozione la Ricordi si impone oggi all'avanguardia nel tentativo di abbattere le eterne barriere tra l'editoria e le strutture del teatro».

Il dibattito che ha seguito le relazioni di De Chiara, Carbonoli, Moretti, Pensa, è stato effervescente ma con poca partecipazione dei giovani, autori e registi, che comunque erano presenti. In particolare l'intervento «appassionato» di Lucio Ardenzi ha suscitato l'indignazione di alcuni. Il più importante impresario privato ha rivendicato il ruolo delle entrate, affermando che «il crollo del teatro nasce dal fatto che il botteghino, in questi anni, è stato sempre disprezzato. Chi faceva spettatori era guardato in malo modo e uno spettacolo che costa dodici milioni non può incassare due». Turi Vasile ha avanzato la proposta di rifondare l'Idi, con a capo un manager, «per divenire un'agenzia e non un concorso in cui gli autori sono sottoposti a un giudizio opinabile». Ghigo De Chiara ha replicato che «l'Idi quale casa di tutti e promozione indistinta degli autori è una bella utopia. Abbiamo bisogno di adeguare le nostre risorse finanziarie (un miliardo) alla qualità. Non so quanto un manager, mestiere di punta, lucrativo, senza amore per il teatro prenderebbe in mano un istituto da quattro soldi di sovvenzioni».

Aldo Nicolaj ha fatto notare quanti autori contemporanei si stiano rappresentando in questo momento sui palcoscenici della capitale. Enzo Siciliano ha ricordato l'esperienza magica del teatrino di via Belsiana, il primo d'avanguardia, in cui Maraini, Moravia, Gadda, Wilcock venivano messi in scena, senza aiuti. «Facemmo molti debiti — ha ricordato Siciliano — che pagammo in proprio. Ci rivolgemmo all'Idi, dove ci diedero una risposta curiosa: la nostra richiesta era imbarazzante. Mi sento *parvenu*, uno scrittore che nel momento in cui mette piede in teatro si sente sempre uno che sta in un posto che non gli appartiene». Silvio Fiore ha lamentato quanto sia difficile intervenire, quale attore, durante le prove a tavolino con i registi per uno studio più approfondito sul testo. Mariela Boggio ha invitato gli autori a considerare nuove tematiche che interessino il pubblico per attualità. Maria Letizia Compantangelo e Rosario Galli hanno presentato la loro Compagnia degli Autori: insieme a Gavino Sanna, Francesco Silvestri, Ugo Chiti, Stefania Porrino, Vittorio Franceschi. Il loro motto è: mai più postumi. Si rappresentano da soli, proponendosi anche come attori, «nel rispetto dei loro testi, così come sono stati scritti». □

## Virtù (e limiti) della Borsa dello Spettacolo

LIVIA GROSSI

**P**artita timidamente qualche anno fa grazie all'ideazione e la realizzazione dell'Appi (Associazione piccoli palcoscenici italiani), per la prima volta la Borsa dello Spettacolo internazionale ha avuto nel novembre '92 la sua prima edizione nei padiglioni della Fiera di Milano. Organizzata dall'Expo Cts con la collaborazione della Camera di Commercio ed il patrocinio dell'assessorato Cultura e dell'Agis, la manifestazione, con prerogative decisamente più ambiziose, ha tentato di raggiungere l'obiettivo coinvolgendo un notevole numero di enti, teatri stabili, privati, cooperative, compagnie, singoli artisti e stampa specializzata, case editrici e associazioni.

Per prendere le distanze dal livello «artigianale» che ha accompagnato quasi da sempre il mondo dello spettacolo, quest'iniziativa ha cercato di mettere a stretto contatto i due poli che lo reggono: i produttori/realizzatori, gli artisti da una parte e gli acquirenti dall'altra. Tutti i generi e forme di rappresentazione sono stati presenti (escluso il cinema ed in generale gli spettacoli in «differita») con una serie di appuntamenti dal vivo e non che potessero dare una panoramica di tutto quello che si muove attorno a questo variegato pianeta.

Non possiamo trascurare comunque, nonostante gli sforzi della prima edizione, una certa delusione che serpeggiava tra gli addetti ai lavori e gli espositori. La sensazione infatti di un'enorme area a disposizione con tanto di efficienti mezzi che potessero dare in tempo reale le disponibilità degli artisti più richiesti, piuttosto che il repertorio dei giovani da lanciare, se è stata da una parte sicuramente utile, dall'altra ha fatto sì che si vivesse un clima alquanto dispersivo, senza riuscire realmente a conoscere nuovi eventuali talenti e soprattutto soppesarne le reali qualità. Anche i vari spettacoli e convegni offerti non hanno certo stimolato o soddisfatto chi si aspettava nuove proposte o costruttive riflessioni.

Ecco comunque qualche dato ed un breve elenco dei partecipanti: su 4.000 mq. espositivi, 300 gli «standisti», tra cui testate di stampa specializzata quali *Sipario*, *Hystrio*, *Spettacoli a Milano*, e teatri/enti come quello della Scala di Milano, e del Piccolo Teatro, dell'Arena di Verona, del Conservatorio di Milano, dell'Opera di Roma, sino ad arrivare a realtà sia europee, il Moulin Rouge di Parigi, che oltre oceano come il circuito Scala di Rio de Janeiro, il Geldankyo di Tokyo, il Teatro Nazionale di Praga. □

# Il teatro delle narrazioni in un convegno a Catania

MARICLA BOGGIO

Per tre giorni, nelle sale antiche del Palazzo del Toscano si sono avvicendati operatori teatrali, attori e registi, drammaturghi e critici a parlare sul tema «Narrazione e Nuova Drammaturgia in Sicilia». Promotori degli incontri, alla terza edizione, Nino Romeo e Graziana Maniscalco, che insieme dirigono il Gruppo Jarba.

Romeo, regista e drammaturgo, ha avuto in occasione dell'ultimo Premio Fava, nel 1991, una targa speciale per *Chiamata d'asso*, un testo dal linguaggio fortemente reinventato sulla base del dialetto, nel quale le tematiche inquietanti di una nuova mafia estesa anche ai Paesi dell'Est offrivano spunti di una metafora assai suggestiva quanto rapportabile ad una temibile realtà.

Le basi del discorso le pone Domenico Danzuso, critico della «Sicilia», riportando la dimensione teatrale alla narrazione che ne è l'humus originario; Pirandello, le sue novelle da cui scaturisce poi la sua drammaturgia, è l'esempio più originale di tale derivazione. Beno Mazzone, palermitano direttore del *Teatro Libero*, mostra un video realizzato con sequenze suggestive in una chiesa diroccata dove Mario Scaccia sotto le sue indicazioni ha interpretato un vivido monologo rielaborato da un testo letterario, di Dostoevsky: doppio scopo, quello di Mazzone, di mettere in risalto il passaggio dal testo narrativo a quello teatrale e di porre sotto i nostri occhi la bellezza di un'architettura, non unica nel panorama siciliano per bellezza e degrado.

L'apporto delle immagini accresce la vivacità del convegno. Quando Filippo Arriva, redattore capo della «Sicilia» e drammaturgo impegnato sul fronte dell'attualità, illustra un filmato che ci fa passare sotto gli occhi Catania, in una splendida carrellata di piazze e monumenti, con accenti storici e impatti con la gente di oggi (la bella regia è firmata da Maurizio Di Liberto), ci si rende conto del valore di questa cultura siciliana, che traspira anche dalle architetture.

Il filmato di Arriva serve da introduzione all'esemplificazione della sua drammaturgia, che si è addentrata a mostrare le tematiche più scottanti del nostro tempo, da *Dossier droga* — andato in scena con lo Stabile catanese — a *Vita, miserie e dissolutezze di Micio Tempio*, poeta, anch'esso messo in scena dallo Stabile che proporrà, nel maggio del '93 il testo a cui l'autore sta attualmente lavorando, *Il caso Notarbartolo*. Arriva racconta di quell'omicidio che suscitò scalpore e cambiò direzione alla politica inserendo in maniera pesante l'ingerenza mafiosa nell'economia e nelle strutture siciliane.

Il clima popolare, addirittura sottoproletario, lo evoca Enzo Zappulla, direttore dell'Istituto di Storia dello Spettacolo siciliano, descrivendo le «vastate» sorta di componimenti rimasti allo stadio perlopiù orale, con cui si raccontavano vicende salaci attribuite ai «vastasi», letteralmente quelli che portavano a braccia le persone o ogni sorta di pesi.

Il «cunto», con i tipici caratteri della scansione dei pupari, lo porta Mimmo Cuticchio, in una sequenza di *Come una ladra a lampo la Madonna della Milicia* (da me realizzato per la Rai e qui proiettato), dove racconta la leggenda dell'arrivo della tavola dipinta con la Madonna sulla spiaggia della

Milicia; gettata dai Turchi per placare le acque infuriate, essa verrà portata su un carro trainato da buoi fino al paese dove le si costruirà un santuario, meta ancor oggi di pellegrinaggi e di richieste, spesso esaudite, di miracolose protezioni. Il recupero di queste tradizioni e la ricerca di un linguaggio pertinente a tali contenuti è il tema su cui io parlo, collegandolo ad altre esperienze «sul campo», quale la stesura, su richiesta del Piccolo Teatro di Agrigento, di una storia delle origini del teatro siciliano, *Il teatrino di don Candeloro*.

L'impatto con la realtà più cruda ed attuale ce lo offre Gabriello Montemagno, giornalista e saggista, presentando il suo testo *Il sogno spezzato di Rita Atria*: richiestogli da Michele Perriera, che ci parla poi di questo allestimento «immediato», gli è venuto fluidamente, come portato dalla necessità di parlare di questi fatti così tristemente scottanti: ha cercato fra le carte della ragazza suicidata per lo scontro della morte di Borsellino, il giudice al quale aveva confidato le sue deposizioni di persona maturata alla coscienza della denuncia per distruggere la mafia, alla quale la sua famiglia apparteneva, coinvolta in una inarrestabile catena di morti.

Il Gruppo Jarba, alla conclusione del convegno, offre un suo contributo prettamente teatrale al discorso sul tema: Graziana Maniscalco da intellettuale direttrice ed organizzatrice si fa attrice; suoi, quattro ritratti di donne assai diverse; tre, dettate dalla scrittura di Nino Romeo: bizzosa e disperata la prima, mutata da Teocrito: un'amante tradita che implora un «uccellino torcicollo» di farle trovare un filtro per riavere l'amato; sulfurea e deformata dall'ira, la vedova che con gutturali minacce sfoga sulla tomba del marito le sue rive per i torti subiti, un linguaggio inventato sul filo del dialetto, cupo e sferzante; ironica e soave la Venere gelosa di Amore, il figlioletto che lei stuzzica in culla strappandogli le piume, perché si è innamorato di Psiche. *La voce inumana* di Filippo Arriva completa i ritratti, lampeggiandoci, al di là della dimensione «umana» di Cocteau, una ben più nevrotizzata amante tradita, che insegue con un «cellulare» l'uomo che a sua volta le risponde, lontano, da un altro precario apparecchio; fragilità del vivere e dell'amare di oggi. □

**BARI** - Il Centro Diaghilev ha varato la produzione di Quaderni di scena, pubblicazioni articolate, per questa stagione, in quattro distinti momenti spettacolari e di studio. Nell'intima dimora da Euripide, Molière e Strindberg; Sogno (ma forse no) di Pirandello; La signorina Else di Schnitzler e I fiori del male da Baudelaire, tutti a cura di Walter Pagliaro e Pierfranco Moliterni, compongono il primo gruppo di testi a corredo dei rispettivi spettacoli proposti in alcune città italiane.

**ROMA** - Assegnato il Premio Diego Fabbri per la saggistica dello spettacolo e della comunicazione sociale indetto dall'Ente dello Spettacolo. I premiati di quest'anno sono stati Renzo Allegri, Aldo Grasso, Corrado Guerzoni, Emanuela Martini, Luigi Manconi, Nicola Savarese. Menzioni speciali sono andate a Carmelo Alberti, Gianni Isola e Marie Winn.

## Havel, Godot e il comunismo

**PARIGI** - Dal discorso pronunciato da Vaclav Havel, martedì 27 ottobre scorso, all'Institut de France — dove gli è stato conferito il titolo di membro associato straniero dell'Accademia delle Scienze morali e politiche —, stralciamo alcuni passaggi nei quali, meditando sulla metafora elaborata da Beckett in *Aspettando Godot*, l'ex Presidente cecoslovacco giunge a conclusioni singolari e penetranti sulla politica e il teatro: «Si potrebbe dire che aspettare Godot non ha senso, è mentire a se stessi e dunque è una perdita di tempo mentre quest'altro modo di aspettare un senso ce l'ha. Non è più una pietosa bugia, è vivere con amarezza nella verità, e questo non fa perdere tempo, anzi rende giustizia al tempo. Aspettare che germogli il grano — buono per definizione — non è come aspettare Godot. Aspettare Godot è aspettare la fioritura di un giglio che non abbiamo mai piantato.

Per evitare qualsiasi malinteso va detto che tra i cittadini dei Paesi dell'area comunista non si poteva fare una distinzione netta tra chi aspettava Godot da una parte e i dissidenti dall'altra. Eravamo tutti, in qualche misura, ora di quelli che aspettavano Godot, ora dissidenti: c'era chi propendeva più verso il primo gruppo, chi verso l'altro. Da tutto questo si può comunque trarre la constatazione che un'attesa non ne vale un'altra. La mia riflessione non nasce da un pressante bisogno di rievocare nostalgicamente il passato, ma punta invece a scoprire il significato che questa esperienza può avere per il futuro... Peralto, è impossibile inventare Godot. L'esempio tipo di un Godot immaginario, quello che finisce per arrivare e che quindi è finto, quel Godot che pretendeva di salvarci e ha soltanto decimato e distrutto è stato il comunismo... Signore e signori, vengo da un Paese pieno di gente impaziente. Sono forse impazienti perché hanno aspettato Godot per tanto tempo e ora hanno l'impressione che sia finalmente arrivato. È un errore non meno monumentale di quello di averlo atteso. Godot non è venuto. Ed è bene che sia così, perché se un Godot arrivasse sarebbe solo il Godot immaginario, quello comunista. È soltanto maturato ciò che doveva maturare. E questo frutto avrebbe potuto maturare prima se avessimo saputo annaffiare meglio la pianta. Il nostro compito ora è uno solo: trasformare i frutti di questo raccolto in nuovi semi e annaffiarli pazientemente». □

## Assegnati a Brera i Premi Ubu '92

MILANO - Privata della Villa Comunale di via Palestro, per motivi di inagibilità, e del patrocinio del Comune di Milano, per motivi che ci sfuggono, la cerimonia di consegna dei Premi Ubu '92 si è svolta quest'anno nell'aula magna dell'Accademia di Brera in un gradito clima di festosa sobrietà. I premi speciali, nella nuova veste ideata da Arnaldo Pomodoro, sono andati a Gabriele Vacis e al Teatro Settimo per il lavoro di adattamento drammaturgico de *La storia di Romeo e Giulietta*; ad Antonino Iuorio per la sua singolare interpretazione in *La trasfigurazione di Benno il ciccione*; a Cesare Garboli per la traduzione di *Misura per misura*; e all'ormai «abbonato» Leo De Berardinis per l'instancabile e coerente lavoro di sperimentazione.

Il premio intitolato a Francesca Alinovi è invece toccato ad Andrea Taddei, pittore, scenografo e autore teatrale.

Si è poi passati alla consegna degli Oscar del teatro italiano. Accolti da lunghissimi applausi Robert Wilson e il suo *Doctor Faustus lights the Lights*, votato come migliore spettacolo straniero, e Massimo Castri per la regia de *I rusteghi*, spettacolo che continua ad esistere, dopo le note beghe politico-burocratiche dell'ex VenetoTeatro, grazie al coraggio della compagnia che si è costituita come cooperativa autonoma. A loro si sono aggiunti, in rapida successione, festeggiati dal folto pubblico per lo più di addetti ai lavori, Piera Degli Esposti, migliore attrice per *Madre Coraggio e i suoi figli*; Arnaldo Pomodoro per le scene di *Nella solitudine dei campi di cotone*; il direttore del Teatro Niccolini, Roberto Toni, che ha prodotto *Ritter, Dene, Voss*, giudicato miglior spettacolo dell'anno; ed Emilio Tadini a ritirare il premio per l'assente Dario Fo, migliore interpretazione maschile per *Johan Padan a la scoperta de le Americhe*. Non è mancata, infine, la presentazione del Patalogo 1992 giunto alla quindicesima edizione. Una nota curiosa e controcorrente: costa cinquemila lire meno dell'anno scorso. *Claudia Cannella*

## «Corrente» commemora Paolo Grassi

MILANO - Venerdì 11 dicembre, alla Fondazione Corrente sono stati ricordati Paolo Grassi, fondatore con Giorgio Strehler del Piccolo Teatro, e Franco Parenti, fondatore del Pier Lombardo. Hanno parlato Ernesto Treccani, Ugo Ronfani, André Ruth Shammah e Andrea Bisicchia. Il ricordo di Grassi, che fu anche sovrintendente alla Scala e presidente della Rai, è intervenuto mentre il Piccolo Teatro si trovava in mezzo a una bufera di polemiche, e Milano cercava di ritrovare gli entusiasmi degli anni in cui la cultura e il teatro erano vivi.

MODENA - L'Ert in collaborazione con la Fondazione Collegio San Carlo ha promosso una serie di incontri sull'esperienza della voce e del racconto. L'iniziativa di quest'anno ha come tema centrale quello della narrazione, di cosa abbia significato e di cosa significhi ora narrare. Dopo una giornata di studio, alla quale hanno partecipato Gianni Celati, Marco Baliani e Remo Bodei, Giuliano Scabia ha aperto il primo dei nove incontri serali che si susseguiranno fino ad aprile.

TORINO - Enrico Maseroli ha inaugurato l'attività del progetto Spaziolaboratorio giunto quest'anno alla quarta edizione. Il progetto, che è nato con l'obiettivo di fornire/offrire opportunità di formazione e di incontro, vedrà impegnati Ludovico Muratori, Salvatore Bottari, Ulf Kaplaner (da anni impegnato nella diffusione del lavoro acrobatico sull'attore) Zygmunt Molik e Ludwik Flaszen, co-fondatori con Jerzy Grotowski del Mitico Teatro Laboratorio.



## Io, Paola, la commediante mi racconto coi versi di Luzi

Lui è un poeta in odore di Nobel che ama il teatro e che per il teatro scrive: Mario Luzi. Lei è l'ultima «divina» della razza di Sarah Bernhardt, nata con il secolo e ancora sulle scene, ritta sulle grucce come Enrico Toti contro il silenzio e il nulla: Paola Borboni. E il poeta, che l'aveva avuta interprete di un suo dramma allegorico, *Hystrio*, le dedica un «quasi monologo» che l'attrice «annosa e giovane» sicuramente porterà presto sulle scene: *Io, Paola, la commediante*. Garzanti Teatro, pagg. 40. L. 20.000.

Il libretto, fresco di stampa, è già nelle mani dell'attrice, che ci promette i suoi «addii» dalle scene sull'onda dei versi del suo poeta; salvo che io a questi «addii» non credo: come immaginare Paola Borboni ritirata dal teatro? Già la vedo in palcoscenico, seduta davanti ad un leggìo dal quale assumerà direttamente la parte assegnatele da Luzi, di Paola che recita la parte di Paola, in un abito nero, con accanto le stampe «che usa con assoluta naturalezza e massima eleganza»: «Grazie... l'arte sempre più fine, l'intelligenza sempre più infallibile del personaggio e della sua incidenza nel pubblico... Sono buone regole, credo... Chi me le ha insegnate? Ho avuto maestri eccellenti e nessun maestro. Falconi, la grande Irma Gramatica. I due Ruggeri, Lupi e Ruggeri appunto, De Sanctis... E gli autori, poi, gli autori: Ionesco, Giraudoux, Shakespeare, Pirandello. Porta ed altri fabbricarono i mondi dove sono entrata. Entrata quasi fuggendo questo, però non ignorandolo...».

Il «quasi monologo» di Luzi (c'è un breve prologo dietro le quinte, con due inservienti ed un tecnico del teatro che annunciano la «festa per Paola»; poi udiamo in una sala da cerimonia, con un comitato di signore al tavolo della presidenza, la sorella Elena rivolgere domande all'attrice, che via via s'abbandona all'onda dei ricordi) contiene versi come quelli soprariportati, a sfondo autobiografico. C'è anche, discreto, un accenno al giovane poeta-attore che aveva scelto di accompagnarsi all'attrice già carica di anni e di gloria, fino al giorno in cui la sua auto s'era schiantata sull'asfalto, Bruno Vilar: «Era e non era vero amore. Il cielo lo sa. Però m'era la vita venuta incontro, mi aveva parlato da vicino, forte, ma senza urlare. E io vecchia ne fui toccata e presa. Lui... Lui era dolcissimo e insieme verecondo, amabilissimo ragazzo...».

Luzi mi aveva parlato di questo omaggio a Paola una mattina d'ottobre mentre in auto s'andava insieme, attraverso la campagna toscana pronta alla vendemmia, da Firenze a Montalcino, alla fattoria della contessa Colombini Cinelli, dove avremmo dovuto premiare Jean d'Ormeson. Ed era, Luzi, felice come un bambino, divertito per avere scritto il suo «madrigale», così adempiendo alla promessa che aveva fatto all'attrice una sera d'estate dell'87 a Siracusa, dopo la rappresentazione di *Hystrio*.

Ritrovo l'episodio nell'affettuosa prefazione del poeta al testo: «Fu in una di quelle cene dopo teatro, alle quali ci aveva abituati, che Paola manifestò il desiderio che io le scrivessi qualcosa. Le sarebbe piaciuto, mi disse, congedarsi dal teatro su un testo mio. Pensavo a una breve composizione dove avrebbe potuto essere tutta lei, un monologo concepito per lei e modellato sulle risorse della sua arte...».

Dopo avere «vagabondato con l'immaginazione in vari campi del mito e della storia», come racconta; dopo avere immaginato «varie prosopopee illustri o a sorpresa» senza risolversi ad una scelta, ecco l'idea di centrare la composizione sull'attrice medesima che, uscita dai suoi personaggi, senza maschera alcuna, senza il riparo di figure mitiche o immaginarie affrontasse se stessa, e la sua vita, e la sua arte: l'immagine e la realtà dell'attore, dell'hystrio; che era poi il tema, il «dentro e fuori» fra scena e realtà del dramma che il poeta aveva scritto e la Borboni interpretato.

Ed ecco dunque questo testo scritto *ad personam*, sulla persona e per la persona di una donna che si chiama Paola Borboni. Il poeta immagina una festa teatrale in suo onore, la sorella che la interroga fra ombra e luce, fra passato e presente; e lei si lascia andare a dire, a raccontare: «...Eccomi, vengo a voi in persona, vorrei potervi dire. Ma non persona-maschera, persona persona soltanto...». Circondata dalla folla dei suoi personaggi: «Paola, non dimenticarmi, mi dicono. Non lasciarmi perdere — mi supplicano. Così siamo un'altra famiglia un po' tumultuosa piena di gelosia e di iniquità: ma viva. Dona Rosita, Pamela, Cordelia e cento altre.

«Là io mi aggiro ancora: ancora vi riparo. Talora anche ne fuggo — ma per andare dove? L'attore non ha casa, non ha patria, né luogo. Finisco per tornare, sempre, al vecchio ovile». *Ugo Ronfani*

TEMATICHE ETNICHE ALLA RASSEGNA DIVINA

# DALL'AFRICA ALL'URUGUAY VOCI DI DONNE IN ESILIO

FRANCO GARNERO

**M**ia splendida terra-voci femminili e tamburi d'Africa, di e con Kadigia Bove è stato lo spettacolo più suggestivo e apprezzato della terza edizione di *Divina, osservatorio sul teatro contemporaneo femminile* che si è svolta dal 24 novembre al 31 dicembre a Settimo Torinese a cura di Maria Grazia Agricola con la collaborazione del Laboratorio Teatro Settimo.

«Ho conosciuto la maggior parte delle attrici che cito nello spettacolo a un convegno — spiega Kadigia Bove, attrice della compagnia di Glauco Mauri — e le possibilità che le loro opere fossero tradotte in Italia era decisamente remota, doppiamente penalizzate dal fatto di essere africane e donne. L'unica reale opportunità offerta loro dalla società passa attraverso la cultura, ma è un percorso accidentato, pieno di ostacoli, che spesso costringe a espatriare. Così ho pensato che il mio mestiere avrebbe potuto essere un mezzo diverso ma forse ugualmente efficace per divulgare il loro pensiero. Ho tradotto i loro versi e li ho uniti, tramite mie didascalie, in un lungo monologo, che si sviluppa intorno al tema dell'esilio e dell'amore struggente per la propria terra».

Fortemente caratterizzato sul piano etnico, il cartellone di quest'anno prevedeva nella serata di apertura un altro spettacolo di forte impatto emotivo, *Memoria del fuoco*, ricavato dall'omonima trilogia di Eduardo Galeano, il cinquantenne scrittore e giornalista uruguayano esule prima in Argentina, poi in Spagna e rientrato infine in patria verso la metà degli anni Ottanta. Lo scrittore, rielaborando frammenti di poesie, di brani popolari e di cronache, racconta anno per anno la storia delle Americhe, e di quella Latina in particolare, che ha sofferto non solo il saccheggio secolare delle sue risorse, ma anche l'usurpazione della memoria: «Condannata all'amnesia da coloro che le hanno impedito di essere». In questo adattamento teatrale il regista Marco Baliani ha immaginato sette donne chiuse in un semicerchio di terra rossa che, come dono di nozze, raccontano la propria vita a una loro amica.

*Il mestiere dell'attrice*, di e con Mariella Fabbri, *Telex - omaggio ad Alfonsina Storni*, con Laura Curino, *Il racconto dei racconti*, con Eleonora Fuser, *S'e' stufato o' sole*, con Silvia Ricciardelli e Pina Bucci e *Rosvita*, di e con Ermanna Montanari hanno completato un programma che anche quest'anno ha presentato spettacoli di livello mediamente buono e a volte, come si è detto,

eccellente e che può ormai contare su un pubblico, non solo femminile, attento e fedele. La manifestazione prevedeva anche tre incontri presso l'Università con le attrici e le autrici degli spettacoli e la presentazione del volume *Divina, vicende di vita e di teatro*, edito da Tirrenia Stampatori (pagg. 181, L. 22.000) che ripercorre il cammino svolto

nelle precedenti edizioni. Per il 1993 sono in programma tre convegni: il primo, a marzo, è un seminario di riflessione, riservato ai soci, sul lavoro dell'attrice e della regista; a maggio è la volta di un incontro su *Carlo Goldoni-Alla luce della ragione, all'ombra della passione* e a novembre di un *Meeting pubblico di organizzatrici teatrali*. □

## Vengono nuovi segnali per il Teatro Ragazzi

**L**a scelta di spostare da Milano a Cremona la terza edizione di *Segnali - Le proposte '92/93 del Teatro Ragazzi lombardo*, tenutasi dal 5 al 7 dello scorso giugno, ha inciso profondamente sulle connotazioni di questa iniziativa, voluta dalla Regione Lombardia e organizzata dal Teatro del Buratto, da Fontanateatro, dal Centro teatrale bresciano e dall'Agis lombarda.

Per tre giorni una città ove il tempo e lo spazio sono ancora scanditi a misura d'uomo è divenuta sede di una vetrina di teatro per ragazzi, e ciò ha favorito una socializzazione non condizionata dalla fretta, né dal frastuono della mondanità, e ha consentito a operatori teatrali, rappresentanti degli enti locali, gente di scuola, ricercatori, semplici spettatori, di vivere in modo capillare, informale, occasioni tanto salutari quanto rare di incontro e di scambio.

Così l'opportunità di assistere ad almeno una selezione delle produzioni delle trentasei compagnie presenti negli spazi espositivi aggiungeva spessore alla visita agli stand, ingombri di strumenti musicali esotici, maschere, macchine celibi, attrezzi agricoli e cereali africani. E questo è stato sicuramente l'elemento innovativo più forte, che ha conferito all'iniziativa quasi la struttura di un festival. Gli spettacoli venivano rappresentati alternativamente al Filo, un vecchio teatrino adattato a cinema nel rispetto dell'originaria natura, e al palazzo medievale Cittanova, mentre il Centro culturale Città di Cremona, ricavato dalla chiesa di Santa Maria della Pietà, fulcro dell'intera manifestazione, ospitava, oltre agli stand, gli incontri e i dibattiti.

Le produzioni selezionate, generalmente di buona qualità, dimostravano, nella loro diversità, quanto sia ancora vaga e sfuggente la nozione di teatro per ragazzi: dalla concitata, quasi apoplettica sabbia di *Metamacchinosi* del Tamgram — un trasparente omaggio a Tanguely —, alle ironiche, surreali, e a volte maliziosamente erotiche figurazioni di *Manomaniak*, del Buratto; dallo scorcio avventuroso, alla Jack London, di *Pepite*, del Pandemonium, alle favole africane de *Il Consiglio del Dio*, del Teatro del Sole; dalle trasparenti simbo-

logie di *Desideri*, di *Quelli di Grock*, alla forte suggestione emotiva di *Fratelli*, della Ribalta, che assieme a *Conigli sull'acqua*, del Teatro Città Murata, riproponeva il mai troppo frequentato tema del diverso.

E di fronte alla baracca dei burattini di Daniele Cortesi un *Arlecchino innamorato* ci ha fatto scoprire che il pubblico dei piccolissimi, che credevamo irrimediabilmente drogati dai cartoni animati giapponesi, possiede un'inattesa capacità di ricezione ed un'incredibile velocità di interazione con una forma spettacolare vecchia di generazioni, lontana anni luce dalle modalità della comunicazione televisiva.

Forse avremmo voluto cogliere nei tre forum una maggior incisività, delle analisi più strutturate ed organiche. Perché la domanda che sorge spontanea, anche di fronte alle realizzazioni più felici, è sempre la stessa, e continua a rimanere insoddisfatta: che cosa deve essere il teatro per ragazzi? Una proposta per l'anno prossimo: che questo quesito sia il tema centrale, da affrontare da ogni punto di vista: pedagogico, psicologico, artistico, imprenditoriale. Certo non per arrivare ad una risposta definitiva ed univoca, che probabilmente non esiste, ma per qualificare un genere che, malgrado gli sforzi generosi ma spesso episodici di tanti operatori teatrali, deve ancora trovare una sua autonomia, o forse addirittura una sua identità. Claudio Facchinelli

**GENOVA** - Il Teatro dell'Ateneo di Genova realizza per il presente anno accademico un ciclo di letture drammatiche sul tema della *Commedia dell'Arte* presso l'Istituto di Storia dell'Arte a Genova e cura un corso di dizione a Sampierdarena per conto del Circolo mandolinistico «Rivseglia».

**MILANO** - Il Teatro Carcano ha aperto una sua scuola di danza e recitazione sotto la direzione di Aldo Masella. I corsi, che prevedono un numero massimo di trenta allievi per anno, sono indirizzati sia alla formazione professionale sia a quella amatoriale e comprendono, tra le materie d'insegnamento, arte scenica, dizione, recitazione, mimo, canto e danza.

A COLLOQUIO CON IL DIRETTORE DELLA CIVICA DI MILANO

# FINALMENTE UNA NUOVA SEDE PER LA SCUOLA PAOLO GRASSI

CLAUDIA PAMPINELLA

**L**a Civica si trasferisce e c'è chi grida al miracolo: nella Milano degli scandali, dei progetti iniziati e mai portati a termine la vicenda della Civica ha dell'inverosimile. Nonostante ci siano voluti trent'anni la scuola di corso Magenta ha trovato casa: un ex centro sperimentale del latte nel cuore del parco Ravizza, a due passi dalla Bocconi. Una ristrutturazione durata diciotto mesi ha restituito uno spazio bello, funzionale, unico che nei suoi 4.500 metri quadri ospita una sala teatrale di 250 posti, una sala prove, una sala danza, 11 aule, un video-archivio realizzato in collaborazione con la Rai di Milano, una sala di lettura, uffici, laboratori di scenografia, di fabbricazione di costumi e maschere, una palestra e una mensa, e *dulcis in fundo* una raccolta di marionette e burattini dal '700 a oggi. Renato Palazzi, direttore della scuola, può dirsi soddisfatto. Grazie al suo impegno ostinato, ai quattro miliardi messi a disposizione dal Credito Valtellinese (in seguito ad un accordo con il Comune) e al progetto dell'architetto Antonio Zanuso è sorta a Milano una struttura poliedrica che è destinata a diventare luogo di incontro, scambio e confronto per gli addetti ai lavori e non per gli amanti del teatro. Ai giovani attori, registi e drammaturghi teatrali la scuola offrirà cinque corsi: regia, recitazione, drammaturgia, danza e organizzazione teatrale. Una struttura di cui Milano aveva forse bisogno e che probabilmente farà invidia a molti, ma che sicuramente aiuterà il rilancio culturale della città.

**HYSTRIO** - La nuova sede comporterà un cambiamento di programmi?

**PALAZZI** - Io penso che questa nuova sede, ed è una cosa visibile, inviti e quasi obblighi a fare altre cose, perché è chiaro che qui c'è stato un investimento, non solo economico ma anche di fantasia e di immagine, per cui è evidente secondo me che questa sede possa diventare un punto di riferimento culturale per Milano e per chi segue il teatro a Milano. Questo implica tutta una serie di cose che già si facevano nella vecchia sede, dove però si realizzavano più clandestinamente dati i problemi di agibilità. Questa nuova sede implicherà invece un funzionamento migliore del nostro archivio, nuove rassegne, un allargamento della biblioteca al pubblico, un incremento degli incontri sulla danza: insomma un vero e proprio luogo di discussione e riflessione.

**H.** - In quanto tempo crede che la scuola



possa essere perfettamente funzionante?

**P.** - Ho imparato che bisogna aver pazienza. In realtà, quando sono diventato direttore mi sono trovato di fronte a questo problema angosciante del trasferimento della sede, che speravo di risolvere in tempi brevi, e invece ho impiegato circa sette anni, che sono un tempo apparentemente lungo, in realtà poi breve. Bisogna pensare in termini di anni e non di mesi, poi dipende sempre dalla volontà di tutti, politiche, dell'amministrazione e dai soldi soprattutto. Per esempio se volessimo fare le cose per bene, dovremmo farci carico di spese di un certo rilievo che vanno dalle tende insonorizzanti per le aule, ad apparecchiature di vario tipo, mentre gli arredi degli uffici e della sala teatro sono una voce su cui si è impegnato il Comune. In cima a tutto comunque metto il sogno di avere una caffetteria «aperta» dove chi va a teatro incontra delle persone, dove si possa venire a discutere.

**H.** - Insieme alla nuova sede della Civica sono sorti dei problemi statutari?

**P.** - I problemi statutari sono connessi alla sala teatrale di questa nuova sede: la sala teatrale non può chiaramente mettersi in concorrenza con gli altri teatri milanesi, ma nello stesso tempo non può e non deve essere usata soltanto per i saggi della scuola. Da una parte penso di poter dire, ma anche questo implica dei problemi burocratici, che si

tratta di uno spazio a disposizione del Comune di Milano per eventuali ospitalità che il Comune non sappia dove collocare. Dall'altra, secondo me potrebbe diventare un luogo di lavoro per gruppi giovani ed ex allievi: la rassegna «Nuovi segni» che si faceva al Crt per esempio adesso non viene più fatta e lascia vuoto uno spazio che era importante soprattutto per i nostri ex-allievi registi, e non solo ma anche per quelli del Filodrammatici o di Strehler, i giovani insomma. All'inizio siamo stati assaliti da richieste di artisti, che non sapevano dove fare uno spettacolo a Milano. Il problema adesso è a chi intestare l'agibilità, a chi la responsabilità legale di questa sala, del personale, ecc.. Il problema statutario esiste e non si può negarlo. È vero comunque però che ci sono rapporti di vario tipo: se un nostro insegnante per esempio fa uno spettacolo, ospitarlo qui non è scandaloso, e con registi che hanno contatti costanti con la scuola sarebbe la stessa cosa. Io spero che nessuno viva a Milano questa presenza come un fatto concorrenziale, e spero inoltre che non si scateni la tipica mentalità teatrale delle gelosie. Spero insomma che chi fa teatro a Milano senta questo come un supporto in più e non come qualcosa che toglia spazio. □

Nella foto: la nuova sede della «Civica» Paolo Grassi in via Salasco.



IL MAGGIORE BARBARA ALLO STABILE DI BOLZANO

## Patrizia Milani, monella di Dio nel Circo della morale di Shaw

IL MAGGIORE BARBARA, di G.B. Shaw (1856-1950). Traduzione (eccellente) di Angelo Dall'Agia. Regia (idem) di Marco Bernardi. Scene (essenziale funzionalità) di Gisbert Jaecker. Costumi (bene) di Roberto Banci. Musiche (gustose elaborazioni) di Dante Borsetti. Con Gianrico Tedeschi, Patrizia Milani e Leda Negroni, dominanti un cast di alto livello con Mario Pachi, Andrea Emeri, Giovanni Sorenti, Luigi Ottoni, Leda Celani, Massimo Cattaruzza, Monica Trettel, Maurizio Ranieri, Lorena Crepaldi, Maria Pia Zanetti e Libero Sansavino. Prod. Stabile di Bolzano.

Uno Shaw delizioso, allestito a regola d'arte. Confesso di essere arrivato a Bolzano un po' prevenuto. Era il vecchio Shaw, l'autore più adatto per aprire una stagione solenne, coincidente con l'inaugurazione del restaurato Stabile che un incendio aveva semidistrutto quattro anni orsono? Dopo avere visto *Il maggiore Barbara* le prevenzioni sono cadute. Il testo, come ha saputo allestirlo Bernardi, è il contrario di un'archo-commedia, anzi è invecchiato meglio, nonostante i suoi quasi novant'anni, di certo Brecht posteriore. E lo spettacolo sembra, con i tempi che corrono, un miracolo di equilibrio e di armonia. A cominciare dalla traduzione di Dall'Agia, ricettiva degli umori ironici del testo e abile nell'intreccio delle due lingue, il birignao vittoriano degli industriali degli armamenti Undershaft e il cockney del lumpenproletariato dell'East End soccorso dallo zelo caritatevole di Barbara, major dell'Esercito della Salvezza. Di elegante essenzialità le scene di Jaeckel, e ai costumi di Banci non manca un bottone nel restituire la Londra fin de siècle, mentre le musiche di Borsetto affidano a tromboni e grancasse arie da melodramma. Poi ci sono gli interpreti, di una bravura collettiva, senza smagliature. È un piacere ascoltare Tedeschi con le sue fulminanti sentenze a favore della guerra igienica del mondo, citare Platone e la Bibbia in appoggio alla sua fabbrica d'armi, tenere testa alla moglie di cui la Negroni rende superlativamente le borghesi virtù. È un Tedeschi di limpido fraseggio, di burbera bonomia, di misurata spiritosaggine. La Milani ci appare, fosse possibile, più brava di quanto già era in *Libertà a Brema*. Tenendosi controcorrente rispetto alla vieta tradizione, l'attrice fa di Barbara Undershaft una «monella di Dio», un giovane, appassionato Angelo delle Carità al quale riesce poi facile, perbenismo borghese aiutando, convertirsi alla filosofia paterna. E accettare che Adolfo il fidanzato, grecista di drammatiche virtù, si converta con lei al buon uso della fabbrica degli armamenti, con la scusa di muovere guerra alla guerra. Mario Pachi non è il solo ad apparire, nel ruolo di Adolfo, eccellente; Andrea Emeri rende infatti con efficacia la figura di Stefano, rampollo moralista e complessato; il Cattaruzza diverte nella parte del futuro genero stupido e suscettibile e nel secondo atto, quando Barbara va a conquistarsi l'East End, sono tutti bravi nel tratteggiare accattoni e dame dell'Esercito della Salvezza: il Sorenti, l'Ottoni, la Crepaldi, la Zanetti, la Celani.

Il «concerto di idee» di Shaw scorre senza un tempo morto, via la polvere degli anni e risate, applausi davanti allo scoppiettare degli aforismi sulla borghesia, i politici e i giornalisti. Una regia attenta a cogliere le pagliuzze d'oro del testo, a sparare i pezzi da novanta dell'ironia shawiana, concorre ad allestire un allegro «circo della morale» non sai se più divertente o tonificante. Domani la premiata fabbrica Undershaft comincerà a lavorare per Sarajevo (quella della guerra '14-18), il professore di greco Adolfo dirigerà la catena di montaggio delle bombe e il Maggiore Barbara sarà al suo fianco persuasa di militare ancora nell'Esercito della Salvezza. Poi verranno Brecht, Adamov, Dürrenmatt e gli altri drammaturghi della derisione. Ma intanto il vecchio Shaw, con le sue sopracciglia e la sua barba da fauno irlandese, ha cominciato e denunciare la universale stupidità. Fino a farci sentire, con l'aiuto di Marco Bernardi, perfino un po' intelligenti. *Ugo Ronfani*

## Un ignoto ammiratore che viene dall'Alaska

ALASKA, di Patrizio Cigliano. Regia (incerta) di Patrizio Cigliano. Scene e costumi di Patrizia Quaranta. Musiche di Fabio Rossi. Con Pietro Faiella (intenso), Patrizio Cigliano, Eleonora Vanni, Pierfrancesco Savino, Alessandra Muccioli e Maria Letizia. Prod. La Contemporanea 83, Roma.

Autore, attore, regista di questo *Alaska*, presentato dalla Contemporanea 83, Patrizio Cigliano, appena uscito dall'Accademia nazionale Silvio D'Amico, mantiene per tutto lo spettacolo un fondo accigliato e scontroso, che sembra appartenere alla sua stessa personalità più che al personaggio. Che è un giovane attore inquieto e spesso aggressivo, alle prese con l'amore, del resto ricambiato, per una coetanea anch'essa attrice, e con le difficoltà di un mondo teatrale su cui non manca di sparare a zero con un lungo e indignato autodafè, attaccando linguaggi ufficiali, avanguardie, critici ed abbonati, per una chiara idea di teatro di cui lo spettacolo stesso sembra essere un aperto riscontro.

Al centro dell'azione la vita quotidiana di una gioventù spensierata, tessuta all'inizio di equivoci da *vaudeville*, che man mano si protende a sondare meccanismi sociali e abissi profondi della psiche, colti a mezza strada tra moderne tematiche di emarginata diversità e pirandelliane conflittualità di essere e apparire. Per concludersi con una sorta di dolorosa agnizione, segnata da musiche e luci un po' melodrammatiche, in cui il giovane Andrea, impersonato dall'autore, finalmente affronta, al di là di ogni maschera o corazza, la sua più vera identità. Grazie soprattutto allo strano e serrato corteggiamento di un ignoto ammiratore, a cui viene attribuito il nome del Paese d'origine, Alaska appunto, che s'insinua tra lui, la bella Sara, il complessato Sergio, il vitalissimo Marco e le due smandrappate fans disegnate con tratti di pesante caricatura. Telefonate silenziose e lettere lasciate nei posti più impensati finiscono infatti per creare intorno al giovane il clima persecutorio di un'ignota presenza, ma al tempo stesso destano in lui una più sensibile attenzione per una dolorosa realtà di omosessuale condannato alla solitudine e al silenzio.

Su questo filo lo spettacolo si snoda con continue incertezze e un evidente squilibrio tra il primo atto, più scorrevole, e il secondo che si trascina tra lirismi prolungati e tratti da dramma psicologico. Mentre si conferma il dato confortevole di una nuova generazione teatrale piena di *verve* e tendente a lavorare all'interno di un'équipe affiatata ed entusiasta. Che è costituita in questo caso da Eleonora Vanni, Pierfrancesco Savino, Alessandra Muccioli, Maria Letizia e Pietro Faiella. Il testo di Patrizio Cigliano è stato oggetto anche di una lettura interpretativa da parte del gruppo milanese de *I Rbdomanti*, per la regia di Giuliano Parolini. *Antonella Melilli*

## Parlando col caro estinto degli avvenimenti del mondo

NOTIZIE DEL MONDO, di Luigi Pirandello. Regia (delicata misura) di Giancarlo Sbragia (anche sensibile interprete).

L'allestimento di *Notizie del mondo* di Luigi Pirandello, presentato per la prima volta nel '77 al Festival di Spoleto da Giancarlo Sbragia, che ne è al tempo stesso regista e interprete, costituisce una sfida resa ancor più ostica per l'assoluto divieto degli eredi del drammaturgo agrigentino di apportare la sia pur minima modifica al testo scritto. Sbragia ne fece allora, e lo ripropone oggi,

un monologo truccato da dialogo, in cui il secondo interlocutore è costituito dal ritratto muto di un amico morto, che il vivo si ostina ad aggiornare sugli avvenimenti di quaggiù, intrecciando alle notizie di comportamenti e reazioni della vedova e dei congiunti riflessioni di volta in volta acide, ironiche, insinuanti. Se non addirittura astiose verso il caro estinto che l'ha abbandonato ad affrontar da solo la vecchiaia in un mondo nei cui confronti si mostra molto critico. Cercando in realtà in quel dialogo fittizio tessuto sul monologo del vivo e l'ineluttabile silenzio del morto, una barricata dietro cui respingere la solitudine e, soprattutto, la definitività della morte. Chiuso entro la stanza scura e cupa disegnata da Vittorio Rossi, Giancarlo Sbragia rende con sapienza di sfumature e delicata ironia il suo personaggio. E tuttavia pesa sull'innegabile pulizia dell'insieme qualche momento di stanchezza, che evidenzia la mancanza drammaturgica di un testo concepito per la lettura e non per la scena. Antonella Melilli

## Dopo la scuola di Strehler l'incontro con Shakespeare

ROMEO E GIULIETTA, di William Shakespeare. Traduzione di Stefano Guizzi. Riduzione, adattamento e regia di Stefano De Luca. Costumi di Elena Palossi. Percussioni di Tiziano Tononi. Con (impegnati nei vari ruoli) Stefano Guizzi, Maria Teresa Sintoni, Paola Morales e Alberto Romano. Prod. Eos Teatro.

La compagnia Eos Teatro è nata da quattro giovani ex allievi della Scuola di Teatro diretta da Giorgio Strehler, Corso Copeau, già presenti nel *Faust parte I e II* e nell'*Arlecchino*.

La costruzione dello spettacolo ha il suo fondamento nella scelta di un lavoro di ricerca sulla narrazione, attraverso la quale si snoda (complici pochi oggetti di artigianato povero) l'azione degli sventurati amanti veronesi e poiché *Romeo e Giulietta*, è tragedia di giovani, gli attori riescono a trasfondere ardori e verità nella poesia di Shakespeare. Tiziano Tononi (alle percussioni) è un sensibile e partecipe commentatore.

Lo spettacolo, presentato l'estate scorsa al Festival di Pantelleria segue ora i circuiti normali. L'anteprima al Centro Rosetum presenti attori e gente di teatro milanese ha ottenuto un caldo successo. F.B.

## Dalla danza delle gru anche brividi erotici

KRANENDANS (Danza delle gru), un'iniziativa coreografica di Leif Olson (novità assoluta degna di importazione). Con (protagoniste) due gru alte 35 metri e (compriamari) 10 o 15 danzatori. Musica elettronica (ottima gamma di suoni e timbri vastissimi).

Siamo a Göteborg, una piccola città svedese avvolta di gelo già in ottobre. È sera inoltrata. Due gru in riposo si ergono su una piazza di periferia delimitata da cassette basse e trafiggono con aggressività il cielo scuro. Il pubblico convocato per assistere alla danza annunciata osserva a naso in su la loro inerzia ottusa e sta in attesa. Improvvisamente, sotto i primi fiocchi di neve che si mettono a volteggiare indecisi, al suono di una musica che invade con estrema suggestione lo spazio greve di silenzio, le due enormi strutture si animano e cominciano ad assecondare i suoni con lentezza. Si accostano, si scrutano, si incrociano, si sfiorano, indugiano accarezzandosi e con uguale respiro disegnano una trama di emozioni. Il palpito della vita e dell'amore si è insinuato negli intrecci metallici e ha sospinto i due bracci articolati e girevoli l'uno verso l'altro in cerca di felicità. Negli scheletri dei colossi inteneriti, fra i bagliori di luci e fuochi formicolano le figurette danzanti istruite per celebrare le insolite nozze.

In mezz'ora di spettacolo l'autore ha consegnato al pubblico un piccolo incanto metatecnologico, un'espressione lirica dove giostrano ironia e affetto. Mirella Caveggia



## LA FALK INTERPRETA TENNESSEE WILLIAMS

### Visita ad una vecchia signora della morte truccata da poeta

IL TRENO DEL LATTE NON SI FERMA PIÙ QUI, di Tennessee Williams (1911-1983). Traduzione (bene) di Masolino D'Amico. Regia (lirico-metafisica) di Teodoro Cassano. Scene (esotismo astratto) di Uberto Bertacca. Costumi (appariscente eleganza) di Folco. Con Rossella Falk (interpretazione di alta classe), Stefano Madia (degno partner), Marisa Mantovani (vivace caratterizzazione), Valentina Emeri (sensibile aderenza al personaggio), Salvatore Martino e Barbara Arnone. Prod. Teatro Eliseo, Roma.

Del personaggio di Flora Goforth, che domina dalla prima all'ultima scena *The milk train* e che è una miliardaria divorziata di mariti, esiliata su un'isola e intenta a dettare le sue strabilianti memorie in attesa di una morte ormai imminente, Tennessee Williams disse che è «un buffone in gonnella», per il quale è lecito tuttavia provare pietà. Prevedibile che Rossella Falk, sempre in cerca di personaggi «assoluti», di istrionico rilievo e di raffinate eccentricità, si innamorasse del ruolo, praticamente inedito perché s'era persa memoria della prima della commedia, interprete Hermione Baddeley, al Festival di Spoleto del '62.

*Il treno del latte non si ferma più qui* — titolo gergale che sta per «cala il sipario» — appartiene come *La dolce ala della giovinezza*, dalla Falk interpretata qualche anno fa, al periodo in cui il drammaturgo di Saint Louis, abbandonati i temi del profondo Sud e degli inferni metropolitani, cercava tormentosamente di rinnovarsi guardando con un occhio al cinema di Hollywood (era stato non apprezzato sceneggiatore della Mgm) e con un altro alla scena europea. Senza riuscire a detta di molti — ed è parere che condivido — a riottenere i consensi di *Zoo di vetro*, del *Tram chiamato desiderio*, della *Gatta sul tetto che scotta*.

Per dire pane al pane, a un primo livello di lettura *The milk train* può sembrare una telenovela per intellettuali, carica di simboli primari, con svolazzi melodrammatici, farcita di letteratura. Non più le ardenti *tranches de vie* degli esordi, ma una storia di mondane eccentricità da *Jet Set* anni Sessanta. Un poeta dalla vena inaridita che si diverte inoltre a fabbricare *mobiles* alla Calder bussa alla porta dell'eccentrica, nevrotica, sarcastica Flora Goforth, malinconicamente conscia di dover morire prima della fine dell'estate e tutta dedicata alla compilazione delle sue memorie di *femme fatale* che ha avuto sei mariti, consegnati ai posteri con l'epiteto di *scimmioni*. Poiché il giovin poeta, Chris, si era specializzato nell'assistenza non disinteressata di anziane signore ed era stato per questo battezzato l'«Angelo della morte» (precedenti che rivela una malalingua amica di Flora e da questa chiamata «la strega»), potete immaginare l'effetto che la sua apparizione provoca. Vedremo nei due tempi della commedia la segretaria di Flora, Frances, innamorarsi del poeta-gigolo e il poeta-gigolo rivelare la sua vera natura, che è quella di un bravo ragazzo sinceramente convinto che si debbano aiutare le vecchie signore a trovare la buona morte; tanto che lascia a mani vuote la villa sull'isola (di un biancore solare nella raffinata scenografia di Bertacca) rifiutando le arroganti profferte dell'inquieta, sarcastica Flora. La quale, avendo fiutato le massime di saggezza indù lasciate da Chris, ne invoca, ma troppo tardi, il ritorno.

Non è con questi ingredienti, né con i toni *grinçants* di un Anouilh o con le allegorie poetiche alla Cocteau di cui è intrisa la storia, che si fa un capolavoro. Per fortuna c'è una regia intelligente, quella di Cassano, che gioca il gioco del trasferimento dell'incredibile *story* nelle zone dell'astrazione lirica. E per fortuna c'è la Falk, che a modo suo s'appropria del personaggio di Flora, ne esprime gli stati confusionari senza cadere nel grottesco, sa mutare gli umori dal cinismo allo smarrimento, dall'ironia alla tristezza, tutto questo senza contare le sfarzose *toilettes*, un costume *kabuki* compreso, e i vertiginosi *desabillés*. Sicché, quando non si può credere nel personaggio, si crede nell'attrice, splendida. Ottima mi è parsa, per misura intensità, la prova di Stefano Madia, un Chris uscito dallo stampo degli Alain Delon, e convincenti le impuntature e i tremori di Valentina Emeri nella parte della segretaria. Di collaudata esperienza l'amica-strega tratteggiata dalla Mantovani. Molti gli applausi. Ugo Ronfani



## Scene di varia umanità alle nozze del poeta amico

LE NOZZE (1901), di Stanislaw Wyspianski (1869-1907). Regia (magistrale, fra espressionismo e simbolismo) di Andrzej Wajda. Scene e costumi (fortemente evocativi) di Krystyna Zachwatowicz. Musiche (eccellenti) di Stanislaw Radwan. Con i (bravi) attori dello Stry Teatr Kracow di Bradecki in 35 personaggi, di cui 7 come apparizioni. Prod. Milano Aperta.

Da vent'anni Wajda lavora intorno al testo di Wyspianski, dal quale ha tratto un film e varie edizioni in polacco e altre lingue. Ciò prova che il regista considera *Wesele* opera di estrema importanza, per due ragioni presumibilmente. Perché è una pietra miliare nel panorama del teatro nazionale polacco, e perché è conscio del ruolo di riformatore avuto da Wyspianski — pittore e scenografo, oltre che drammaturgo e regista — nella scena polacca fra l'Otto e il Novecento. Cracovia — dove questo allestimento è stato pensato e prodotto — fu con Wyspianski uno straordinario laboratorio teatrale dal quale avrebbero tratto alimento gli innovatori, da Grotowski a Kantor (fortemente presente nella messinscena che abbiamo veduto) fino a Wajda.

Rispetto per la lezione di Wyspianski (concezione dello spettacolo come «partitura polifonica», corralità e spesso simultaneità dell'azione, interpenetrazione di luci, colori e musiche) e innesti espressionistici sul tronco di un solido naturalismo hanno guidato il lavoro di Wajda. Gli attori dello Stry Teatr Kracow diretto da Tadeusz Bradecki hanno dato, dal canto loro, solida concretezza al progetto registico. Il risultato è stato un grande affresco — tenuto sul tema a bordone di una struggente colonna sonora — dove si trovano mescolate la cronaca di una festa di nozze in un villaggio, l'epica di una rivolta nazionale dai prolungamenti visionari e la materia poetica di una candida commedia umana.

Intorno al fatto autentico di un matrimonio fra il poeta amico Lucian Rydel e una contadina di Bronowice, l'autore ha composto scene di varie umanità che si susseguono sul ritmo di una notturna festa da ballo, confronti fra personaggi di città e di campagna — il giornalista e il fattore, il prete e l'ebreo, il poeta e la sposa — e, a partire da un secondo, stupendo atto, un doppio gioco della memoria, privata e pubblica, che riconduce in

mezzo ai vivi spettri famigliari, cavalieri eroici e traditori del popolo, mendicanti che hanno girato il mondo e cospiratori delle guerre di indipendenza. L'intreccio fra le danze d'amore degli sposi e dei giovani e la passione nazionale del padrone della fattoria, il quale aspetta che il corno del vecchio bardo profetico Wernyhora dia il segnale della riscossa, si conclude alle prime luci di un'alba stregata, quando gli otri sono vuoti, i ballerini stanchi e le parole dei poeti si perdono in un futuro appeso alle ultime note della festa.

Tutto questo è intenso, forte, delicato, suggestivo. Ci consegna l'immagine di una Polonia di antiche virtù e di sentimenti profondi, che ha familiarità con la vita e la morte, che conserva l'innocenza delle civiltà contadine: una patria, dice un personaggio, che sta nel cuore dei suoi figli. Tutto questo è anche una metafora sulla libertà, da leggere in chiave contemporanea. Cito, fra gli interpreti, Tadeusz Huk, il fattore patriota; Dorota Segda e Jerzy Swiech, la sposa e lo sposo; Jerzy Trela, il poeta, e Barbara Grabowska, la sua innamorata; ma sarebbero tutti da menzionare e sono stati tutti applauditi con calore. Ugo Ronfani

## Proietta ombre di crisi lo scivolone del comunismo

FUORI MISURA, due tempi ideati (con vena caustica), musicati, diretti e interpretati (bella satira senza spavalderie) da Grazia Scuccimarra (colorita e brillante, bonaria solo in apparenza).

Se si vuole ridere sulle cronache minimaliste di una mordace brontolona che con metodo e puntualità estrae ogni anno un bollettino dalle miserie delle realtà più informi, si aderisca all'invito di Grazia Scuccimarra, la professoressa-casalinga che ha sempre ragione. I frequentatori dei suoi monologhi, piccoli capolavori di osservazione delle impennate più sceme del costume tricolore, sanno con quanto acume e con quale esemplare semplicità l'attrice porga le sue annotazioni. Ma questa volta, dice lei, è stufa, la misura è colma e il mugugno trabocca. Il destro glielo dà lo scivolone del comunismo, che ha proiettato ombre di crisi anche nei ménage dei suoi credenti. Lei, più trafelata che mai, rinfaccia al maschio, il nemico di sempre, tutto un rosario di pecche pubbliche e intanto nelle piccole pozzanghere casalinghe pesca gli scontati mostriciattoli privati. Incertezza all'avvio, ma premio al traguardo.

## Elogio della follia o della mediocrità?

In principio c'è stata una lettura giovanile di Silvio Berlusconi; un compagno d'università gli aveva regalato una copia dell'*Elogio della follia* con una dedica spiritosa, «Vedrai che ti ci ritrovi». Più tardi c'è stata, sempre per iniziativa del cavaliere, una edizione del geniale pamphlet di Erasmo nella traduzione del degnissimo professore Domenico Magno dell'Università di Pavia. E in terza battuta c'è stata — purtroppo — l'idea di Marilù Prati di farne una versione teatrale.

Scrivo purtroppo perché dello spettacolo visto al Manzoni di Milano credo che altro non debba dire se non che è uno dei più brutti che mi sia toccato di vedere. Brutto, intendo, anche in rapporto al grande teatro nel quale è stato presentato, ai mezzi impiegati per realizzarlo e alla grancassa pubblicitaria con cui — striscioni compresi — è stato annunciato. È una pastrocchiata dilettantesca, velleitaria, presuntuosa firmata Massimiliano Troiani. Il suo solo charme è di assomigliare ad una di quelle recite di carnevale in uso nei collegi femminili della Svizzera. La Follia incarnata dalla Prati assomiglia alla strega di Biancaneve di Walt Disney ed emette risolini da *bow-doir*. Le scene di Cucchi, a base di stracci e lamiere, fanno pensare ad un Burri smarritosi al *marché aux puces*. Le musiche di Pagani c'entrano con i lacerti erasmiani come i cavoli a merenda. C'è qualche — involontario? — barlume patafisico nelle esibizioni di sei giovani danzatrici che, abbandonate a se stesse dalla coreografa Cambieri, partono da Martha Graham, fanno boccacce, si danno schiaffetti, fanno saltelli e, con la fresca innocenza dei vent'anni, finiscono nel ridicolo.

I malveadori dell'iniziativa dovrebbero sapere che, come non si mettono in mano ai bambini i fiammiferi, così non si debbono affidare i classici ai guitti. La follia, poco erasmiana, è stata di avere fatto uno spettacolo del genere. Se Erasmo fosse vivo, e avesse un avvocato, potrebbe chiedere i danni. Scusate la franchezza, ma quando ci vuole ci vuole. U.R.

Cosa ci sia nei suoi intenti — una tirata di orecchie, un bisogno di comunicare o l'urgenza di sfogarsi — non si sa. Sta di fatto che Grazia, con la sua chiacchierata periodica che ha il buon sapore della simpatia e la spontaneità di un'effusione amichevole, crea una innocente e gradevole dipendenza che val la pena di raccomandare. *Mirella Caveggia*

## Metti una sera sei amiche a cena

BIANCA, lettura-studio (briosa, spigliata) di Anna Cuculo. Regia (un po' ansiosa) di Anna Cuculo. In piedi davanti al leggio le attrici (bravine a pari merito): Cristina Del Rosso (caricaturale), Gloria Ferrero (compunta padrona del ruolo), Francesca Portonero (acida, impettita vis comica), Roberta Bosetti (enfatica), Cristina Rigotti

(impetuosa), Roberta Cerutti (esaltata), Melina Furneri (al tabla, imperturbabile).

Sei amiche, una gabbia di matite in attesa di Bianca (un Godot in gonnella che le riassume tutte quante), sono invitate a cena da un'attrice-autrice, fidanzata di una di loro, a sua volta ex di un'altra invitata. Legate da una complicità invisibile e disunite da una rivalità palese, portano fra incroci di salini e oliere, sprazzi delle loro vicende essenziali in uno strep-tease psicologico.

C'è la trentenne esaurita che, afferrandosi dove trova appigli, va cercando l'«io» perduto chissà dove; la nevrotica in analisi permanente che, incapace di avvinghiarsi all'uomo giusto, si lamenta sempre e piange di non essere lesbica; la donna borghese che si ritrova anemizzate tutte le ambizioni di scalata sociale perché cotta di un poeta economicamente scalinato, giovane e carino; la cinquantenne che, imboccata la via del malumore, schizza aceto e fiele; la fissata, veleggiante in pallidi mondi esoterici, che rincorre elevazioni spirituali. In questa impalcatura prefabbricata di ansie, la scrittrice appare la meno affetta da sindromi isteriche.

La Cuculo, donna anticonformista («amare un uomo è solo una necessità sociale»), soavemente provocatoria su tutti i fronti («solo l'essere androgino, cinguetta, sfiora la felicità e la pace»), inietta nella scrittura lieve, ma non superficiale, un'affettuosa solidarietà alla specie, una buona dose di ironia, umori orticanti destinati a scatenare nei benpensanti qualche allergia. Sfora l'osé, ma con uno stile e un sorriso si sottrae alla sguaiatezza in agguato. *Mirella Cavaglia*

## Visitando il museo degli amanti celebri

LA FORTEZZA DEGLI AMANTI, progetto di Tonino Conte e Emanuele Luzzati. Allestimento scenico di Emanuele Luzzati (nel suo stile). Costumi di Bruno Cereseto e Daniele Sulevic (nello stile di Luzzati). Musiche (simpatiche) di Giampiero Alloisio. Con Nicholas Brandon (spiritoso), Dario Manera e Veronica Rocca (bravi anche se un po' ripetitivi), Vanni Valenza (buon mestiere), Marianna De Micheli e Pietro Fabbri, Aldo Amoruso, Giulia Del Monte, Luca Buscaglia, Franco Famà, Enrico Campanati, Rufus, Paola Bigatto, Claudio Orlandini, Carla Peirolo, Antonio Bazzà, Nicoletta Maragno, Francesca Corso e altri. Prod. Teatro della Tosse, Genova.

Fortè Sperone trasformato in palcoscenico è ormai diventato un classico delle estati genovesi inventate dal Teatro della Tosse. L'idea, ormai uguale a quella di passati spettacoli e per altro non originale è quella di comporre uno spettacolo che possa essere visto dagli spettatori attraverso una passeggiata all'interno dell'antico forte sulle colline della città.

Ogni antro è trasformato con pochi mezzi in una scena a sé collegate una all'altra da un percorso ideale che questa volta è andato alla ricerca delle coppie più famose della letteratura. Se in alcuni frammenti si ritrova una teatralità matura, come ad esempio nel buffone del castello, altre volte la regia di Tonino Conte è andata incontro a momenti di superficialità, come ad esempio in un Paolo e in una Francesca di difficile interpretazione critica e di bell'impatto estetico, o nei due bambini, non attori, messi a raccontare un Romeo e una Giulietta senza che quasi loro stessi capissero il significato di ciò che stavano dicendo. Anche se può essere interessante l'idea di animare un complesso attraverso questo cliché di spettacolo, ci si aspetterebbe da un teatro che spesso si vanta della sua originalità, qualche sprizzo di reale creatività e non la mera ripetizione di un modulo di allestimento, di recitazione e di interpretazione che è da tempo collaudato. Quello che meno piace è poi la leggerezza e, talvolta la rozzezza con cui alcuni grandi racconti sono stati riproposti, badando semplicemente al suono della parola e all'aspetto più banale senza ricercare nuovi spunti o qualche idea. *Cristina Argenti*

## L'AQUILA BAMBINA CON REGIA DI RONCONI

# Perversioni familiari di Syxty con un colpo di pistola finale

UGO RONFANI

L'AQUILA BAMBINA, di Antonio Syxty. Regia (iperrealismo del subconscio) di Luca Ronconi. Scene (spazi metafisici della memoria) di Carmelo Giannello. Costumi di Carlo Diappi. Con Massimo Popolizio, Valeria Milillo e Almerica Schiavo (marionette di una Grande Nevrosi di grande bravura). Prod. Stabile Torino e Ert Emilia Romagna.

Comincia un inquietante gioco a moscacieca fra le porte e i corridoi di un albergo, labirinto per inferno famigliare. Un padre, quarant'anni, e una figlia, diciotto, ci cercano. È un gioco d'amore e di sesso. La figlia, Rosa, è l'aquila bambina, giovane rapace che irretisce con provocazioni incestuose, per catturarla e proteggerla, il padre Felix, scrittore borghese, spinto a vedere nella ragazza il fantasma della moglie morta, in un incidente o forse suicida. Poi c'è Helix, amica intima di Rosa, sua complice nella scoperta soffice del sesso. Le pulsioni della loro carnalità fuorviata esplodono negli ardori e negli umori dei giovani corpi; si palesa il dominio femminile del sangue mestruale; s'innesta un girotondo di passioni e di morte che trascina l'uomo nel gorgo di un'autodistruzione forse desiderata. Helix si sostituisce a Rosa nell'opera di seduzione di Felix, verso il quale è attratta da un impulso misterioso che forse (forse, perché siamo nel labirinto di un sogno, di Syxty complice del suo personaggio) è il legame stesso del sangue. Helix, infatti, potrebbe essere il frutto di una relazione dell'uomo con una donna amata e scomparsa, quella per la quale, forse, si era uccisa la moglie. Il girotondo conduce agli inferi: Eros e Thanatos. Invano Felix si aggrappa a oggetti feticcio — il registratore di una lunga confessione, una pistola, una specchio — contro la realtà che gli sfugge. La pistola spara, nel buio; fine del gioco di piacere e di morte: dov'è Rosa? Cosa attende i sopravvissuti?

Questa, in povera sintesi, la commedia-scandalo della stagione. Ed io ne parlo con un duplice senso di imbarazzo. Primo, perché un maestro della regia come Ronconi, spettacolarizzando col suo prestigio la scelta da noi giurati fatta a Riccione, ci consegna un levigatissimo oggetto teatrale che fatalmente è *altra cosa* rispetto al testo «eclatante e sincero», ma acerbo, del giovane Antonio Syxty. E, secondo, perché temo che il pur opportuno, data la legge e il costume vigenti, «vietato ai minori di diciotto anni», e un dibattito piuttosto rozzo sui risvolti «pornografici» che apparirebbero al testo, rischiano di accostare l'*Aquila bambina*, che sò?, al cinema di Tinto Brass o a certe porcellerie notturne del domestico video. Mentre, credetemi, non è il caso.

È vero che la motivazione della giuria del Riccione accennò a «materiali estesi al limite della pornografia», ma al limite siamo appunto, non dentro il pornografico. Perfino un membro autorevole della giuria, che si era compiaciuto di definire «testo pornografico», perciò dirompente, l'opera di Syxty, ha lealmente riconosciuto, in una successiva dichiarazione, che in realtà il testo si impone per altro: per la sua forza innotica, per l'incisività dei segni simbolici, per la verità dell'incubo famigliare inscritto in rapporti sadici e incestuosi, tutti elementi insomma ben lontani dal ciarpane pornografico corrente e che rinvia semmai a modelli «alti»: Sade e Bataille, il Pasolini di *Orgia* e l'ultimo Testori.

Furono queste considerazioni a convincerci, in giuria, della validità del testo. Del resto, a tagliare la testa al toro (e ad ogni frettoloso dibattito sul pornoteatro) è intervenuto il giudizio stesso di Ronconi: «Più di un'apparente scabrosità di rapporti — egli ha detto —, è evidente la ricerca di legami di sangue; il sesso è solo un mezzo adatto per ritrovare affetti infantili non espressi nel giusto momento».

Il colpo di pistola, il giallo, il clima alla Simenon o alla Hitchcock, il *feuilleton* drammatico alla Duras sono sovrastrutture (efficaci ma non determinanti) del *plot*, ma il nodo morale del testo è ben visibile, ed è quello della morale naturale che, trasgredita, porta dolore e disordine. Questa è, perlomeno, la mia personale lettura dell'*Aquila bambina*.

Mi pare essere stata, anche, la lettura di Ronconi: una ritualità rigorosa, geometrica, a contenere la melodrammaticità della storia e il grottesco degli esasperati comportamenti. Davanti ad un testo «freddamente infernale», che dice il disordine delle pulsioni umane, Ronconi ha risolto il *rebus* accentuando per l'appunto la «geometria» del testo, saldando analisi freudiana e melodramma psicologico (con un'attenzione al sottotesto che rinvia al teatro di Nathalie Sarraute), disciplinando il gioco della trasgressione, e chiedendo agli attori una recitazione basata sui toni di un «innaturale naturale». Il vero regista, qui, è stato la Grande Nevrosi, che ha tirato i fili degli attori-marionette (oh quanto sapienti!) come un burattinaio implacabile, ed ecco la circolarità ripetitiva delle situazioni, l'enfaticata ossessività delle pulsioni, le pigrizie di un *taedium* letale, la funerea solennità del gioco.

Massimo Popolizio evidenzia, con scarti di un grottesco nero, l'immaturità e l'egotismo di un falso adulto, attratto dalle curiosità sessuali delle due ragazze, e benissimo rende l'opacità del maschio assalito dai suoi fantasmi erotico-affettivi, fino alla narcisistica confessione-affabulazione col magnetofono. La Milillo, bamboleggiante come una ninfetta di Balthus nei gesti e nella voce, aquila bambina appunto che gioca ad essere figlia incestuosa, moglie e madre del proprio genitore, esprime bene il vampirismo psicologico di Rosa. Ed Helix, l'amica forse sorellastra delle infatuazioni lesbiche, è dalla Schiavo bene evidenziata nel suo sostituirsi a Rosa nel gioco della seduzione, sotto la spinta segreta — abbiamo visto — della legge del sangue. Nessuno scandalo, nessuna ostilità ma anzi applausi del pubblico complice; e chi vorrà trovarci le spezie della pornografia, affar suo. □



## Soliloquio al castello di un uomo smarrito

SOSIA IN NERO, testo e regia (sperimentalismo eccellente) di Carmelo Pistillo. Con Luigi Pistillo (intenso). Prod. Pielle.

Il quadro scenico è il porticato e annessi del castello visconteo di Melegnano, che un'incuria non programmata ma teatralmente efficace (rovi e ortiche nel fossato, anfratti inselvaticchiti nel cortile frugato dalla luna, scalinate impenetrabili, porte cigolanti) trasforma nello scenario insieme inquietante e domestico di un thriller. Quello di *Sosia in nero*; che è il soliloquio angosciante di un uomo smarrito, in perdita di identità, il quale si crede perseguitato da un altro Sè, da un Doppio-killer; e dunque prende da Kafka e da Freud gli strumenti letterari e scientifici di una espressività turbata; ma che accortamente assume la struttura espositiva di un giallo. Di un Simenon, starei per dire, che indaghi nel subconscio. Sicchè la scrittura poetica, attenta a precisi modelli letterari (Kafka, dicevo; ma dato il luogo potrei dire il Buzzati delle storie fantastiche, il Poe gotico,

Beckett o Bernhard) non esita a muoversi dentro lo schema di un poliziesco, ottenendosi così una doppia attenzione da parte del pubblico: quella proposta da una analisi clinica, ai limiti del patologico, e quella di una storia misteriosa che non esclude l'ipotesi di un delitto.

L'Uomo in Nero della pièce — che invero ci appare nel funereo apparato di un personaggio di Beckett o di Bernhard, con cappello, bastone e occhiali scuri — è un essere psicologicamente degradato, chiuso nella prigione dell'egotismo, sull'orlo di una scissione schizofrenica che gli fa sospettare la presenza, fra le rovine del castello, di un invisibile, sconosciuto gemello, di un sosia determinato a rubargli l'identità, di un doppio che gli «succhia i pensieri e i sentimenti». Un caso di vampirismo immaginario, risolto secondo una visionarietà narrativa che si sviluppa a partire dal ritrovamento da parte dell'Uomo, di un pacchetto di documenti accompagnati da una sinistra dedica: «Per l'inquilino che verrà dopo di me».

In questa solitudine popolata dal fantasma dell'altro, l'identità già vacillante dell'Uomo si riflette, attraverso la confessione e l'autoanalisi, in uno specchio frantumato, va in pezzi fino allo smarrimento e all'urlo di paura, mentre s'ingrandisce l'ombra vicaria, il supplente dell'Io. Il quale può essere — ad una lettura razionale del testo — la presenza dell'analista; e tutta la storia il resoconto di un transfert interrotto; senonchè l'autore, una volta che ci ha fatto entrare nel laboratorio mentale dell'Uomo turbato da una minacciosa pluralità degli esseri, ci indica nel finale una «linea di fuga»: l'ascesa faticosa verso una identità che sola può salvare dalla disperazione. «Non è uno già abbastanza di per sé?», si chiede prima di avviarsi, nel buio appena rischiarato da lanterne rosse, lungo la scalinata interna del castello, e sparire sotto gli occhi degli spettatori accostati alle griglie dello steccato.

Vivaldi, Brahms, Varese compongono la colonna sonora del rituale. Sul muro, efficacissimi, si sgranano i fotogrammi del celebre ballo del «Vampiro» di Dreyer. Luigi Pistillo è ammirevole per l'intensità con cui scava nel personaggio, prima definendolo per implosione, fra sospetti e smarrimenti, poi dando rilievo tragico alla caccia invisibile, infine sublimando nell'ascesa antologica, ai confini del soprannaturale, la ricerca della risposta. L'attore — che ha rinunciato ad una carriera «sul mercato» per percorrere la difficile strada del teatro di poesia — è impressionante di verità nel rappresentare la lotta con l'ombra e il dubbio, i vacillamenti della ragione, le attrazioni del delirio. Ugo Ronfani

## Dorelli rovinato dal whisky e dalle corse dei cavalli

UNA BOTTIGLIA PIENA DI RICORDI (1989), di Keith Waterhouse. Versione (pregevole) di Franco Brusati. Regia (esperta) di Pietro Garinei. Scena (asimmetria da libagioni) di John Gunter. Costumi (eccentricità) di Silvia Morucci. Con Johnny Dorelli (applicazione, estro), Carmen Scarpitta (elegantemente parodistica) e, in 35 personaggi, Nestor Garay (robusta comicità), Massimo De Ambrosis e Fatima Scialdone. Prod. Music 2.

Ecco Dorelli, il simpatico tuttofare emerso nel Cinquanta cantando Calypso Melody, cinto dei lauri di Sanremo, rivistaio di lungo corso e partner, sulla scena e sullo schermo, delle Spaak, delle Fenech e delle Antonelli, eccolo calarsi, riconvertito, nel personaggio di un naufrago del giornalismo, maturo, disilluso, ridotto a cercare nel whisky compagnia, ispirazione e conforto. Un Andy Capp della carta stampata che, in assenza di lettori, racconta a se stesso la propria vita, e (s)ra-

## I demoni delle nostre passioni secondo Dostoevskij e Salmon

DES PASSIONS, da *I demoni* di F. Dostoevskij (1821-1881). Regia (introspezione, visionarietà) di Thierry Salmon. Drammaturgia di Renata Molinari. Musiche dal vivo (scala russa, decafonica) di Patrick De Clerck. Coreografie (espressionistiche) di Monica Klingler. Costumi (essenzialità epocali) di Patricia Saive. Con (passione, professionalità, affiatamento) Marie Bach, Eric Castex, Christiane Henri, Maria Grazia Mandruzzato, Larissa Novikova, Renata Palmiello, Pierre Renaux, Vladimir Rogulchenko e Bruno Stori. Coproduzione Syzygie, Drama Teatri, Crt. In francese e russo.

Dal romanzo alla scena: ma la versione che il giovane e già famoso regista belga Thierry Salmon — di cui si ricorda un celebrato allestimento, in greco, delle *Troiane* a Gibellina — ci propone dei *Demoni* di Dostoevskij non ha nulla a che vedere con una normale riduzione teatrale. Fersen e Fabbri, Camus e Wajda, per citare quanti si sono cimentati in trasposizioni sceniche del romanzo, non c'entrano. E diciamo — anche per debito di informazione verso il pubblico — che della cupa vicenda da Dostoevskij ricavata da un famoso fatto di sangue, il caso dello studente terrorista Necaev (1869), restano nello spettacolo di Salmon — risultato da una ricerca laboratoriale in Italia e in Russia con attori belgi, francesi, italiani e russi, questi ultimi della scuola di Vassiliev a Mosca — soltanto sparsi lacerti, che sollecitano la nostra memoria di lettori; e tanto meglio se alla versione teatrale ci si accosta dopo una nuova lettura del romanzo, già di per sé complesso. Diciamo che l'allestimento — di una grandiosa, intensa visionarietà cui tutti partecipano, regista, attori e musicisti, ottenendo per due ore e mezza la partecipazione totale del pubblico, nonostante lo spazio «sordo e grigio» del Salone Crt e la povertà scenica, quattro gradinate mobili fronteggianti identiche tribune per gli spettatori — risulta essere una sorta di radiografia del romanzo, colto nelle innervature tematiche essenziali, nelle pieghe del folto sottotesto e nelle psicologie agitate dei personaggi. Un'indagine bruciante, appunto, delle umane passioni, come recita il titolo. Secondo un metodo interpretativo che Salmon ha messo a punto attingendo alle lezioni di Brook, di Stein, di Beck. Senza ignorare i precetti del «patriarca» Stanislavskij: la «verità interiorizzata» di Stavrogin, di Verchovenskij, di Varvara Petrovna, di Liza Nikolaevna e degli altri personaggi gli attori la cercano attraverso un «dentro e fuori» sempre più serrato dei ruoli, che prevede un fitto, sommerso dialogare con gli spettatori e fra di loro, «fuori dalla storia». Questo distacco di ruoli — che comprende distinzioni critiche e divagazioni anche ironiche — si assottiglia via via, mentre crescono la immedesimazione e la tensione drammatiche; finché i personaggi — soluzione discutibile, in ogni caso non al livello del resto dello spettacolo: ma qui c'entra la povertà del luogo teatrale — tornano alla natura ectoplasmatica dell'invenzione letteraria, svanendo nel buio della notte dai finestrini aperti.

Il fascino dello spettacolo mi è parso consistere nelle risorse espressive che hanno prodigato attori di tre nazionalità diverse, con le varianti del loro immaginario e dei loro linguaggi fisici e verbali, talvolta — come nelle scene di nudo — spinti al parossismo. Salmon ha voluto che Stavrogin (l'attore Pierre Renaux) fosse una presenza muta ma implacabile: demoniaco deus ex machina, si limita ad assistere agli eventi, dominandoli con gli sguardi e i silenzi. Maria Grazia Mandruzzato dispiega grandi risorse nella parte della zoppa, sensitiva, febbrile Marfa Lebiadkina, Renata Palmiello dà solido rilievo alla figura della patriarca Varvara Petrovna; Eric Castex è un vibrante, esagitato Satov; Bruno Stori rende bene le inquietudini di Peter Verchovenskij, e sono intensi e convincenti Marie Bach (Daria), Christiane Henri (Liza), Vladimir Rogulchenko (Trofimovic), Larissa Novikova (Maria Satova). Ugo Ronfani

giona allegramente mostrando di avere letto Shaw, Wodehouse e Twain.

Inclochardito, barba lunga e sahariana da vagabondo, il nostro antieroe s'è fatto rinchiodare — disattenzione? calcolo? — in un pub sbilenco, ai suoi occhi di bevitore: il Coach and Horses di Soho. E all'alba delle 5, scolando una bottiglia, aspettando la riapertura del locale, passa in rivista i casi della vita: la carriera andata a monte, le donne infedeli e le altre passioni che l'hanno rovinato, l'alcol, le corse dei cavalli.

La commedia si basa sulla vita e gli scritti di un picaro della carta stampata, Jeffrey Bernard appunto; ma io ci vedo parecchio di autobiografico. A Londra è stata portata al successo da Peter O'Toole, e si capisce che ciò abbia incoraggiato Brusati a tradurla (con eleganza anglosassone), Garinei ad allestirla (con quell'intelligente artigianato scenico ch'è la sua cifra) e Dorelli ad interpretarla (con un impegno professionale e un gusto del rischio che meritano stima).

Senza mai cantare (delusione dei fans), egli è in scena per i due tempi dello spettacolo, ironico brontolone lunare e, alla fine, riesce benissimo a far risaltare l'allegria da naufrago dell'eccentrico personaggio. I ricordi lo visitano, in forma di apparizioni: poeti, giornalisti, mogli, amanti, baristi, fantini, allibratori, infermieri, agenti del fisco e via dicendo. Di questa folla si fanno carico Carmen Scarpitta, maliarda platinata e trasformista che fa la gran dama perdutasi in una bettola; Nestor Garay, con il suo corposo humour italo-americano di sfrontata comunicativa; il giovane e versatile De Ambrosis e, abile anch'essa a macchiatare, la Scialdone.

Momenti verbosi, una certa convenzionalità nell'humour vengono riscattati da scene godibili, massimamente quella della corsa dei gatti in mancanza di altri quadrupedi. Essenziale la comunicativa di Dorelli che, su una bella gamma di effetti comico-patetici, umanizza il suo Andy Capp. Applausi da quanti, non tutti, apprezzano la riconversione dell'ex Don Silvestro di *Aggiungi un posto a tavola*. U.R.

## Cristoforo Colombo e i suoi nel circo di Buffalo Bill

NEL CIRCO DI BUFFALO BILL, testo (discutibile) e regia (slegata) di Giorgio Gallione. Costumi (divertenti) di Valeria Campo. Musiche (interessanti) di Paolo Silvestri. Con Sebastiano Tringali (bravo), Gabriella Picciau e Giorgio Scaramuzzone (le due giovani promesse), Ugo Dighero (versatile), Mauro Pirovano (professionale), Enrico Bonavera (ottimo), Rosanna Naddeo, Elsa Bossi e Roberto Serpi. Prod. Teatro dell'Archivolta, Genova.

Un'interpretazione della Scoperta, in occasione del cinquecentenario, con una decisa condanna è la scelta che il gruppo genovese ha prediletto per questa ultima messa in scena. Nel circo americano sfilano i numerosi personaggi coinvolti nello storico evento, nel bene e nel male. Il testo, scritto dallo stesso regista Giorgio Gallione, mancava però della tradizionale vena umoristica che percorre le rappresentazioni del gruppo e finiva poi, nella realizzazione, per sembrare una presa di posizione contro, piuttosto che un'intelligente analisi. Al di là di qualche scena nel complesso lo spettacolo è apparso piuttosto carico di atteggiamenti esteriori anziché denso di significati, mentre le debolezze del copione non sono state colmate da interpretazioni creative bensì, talvolta, evidenziate da lacune professionali e da superficialità di interpretazione. Nella ricerca di una nuova prospettiva rispetto alla scoperta del navigatore genovese, gli autori sono caduti in un'accozzaglia di luoghi comuni, neppure un po' alleggeriti dall'ironia che solo talvolta e solo da alcuni attori veniva utilizzata per allontanare il fantasma della noia.

Accanto alla conosciuta capacità di qualche singolo (su tutti Enrico Bonavera) rimaneva evidente la mancanza di un forte collante nella rappresentazione, basata evidentemente su un canovaccio povero di idee. *Cristina Argenti*

## INTERESSANTE REGIA DI A PIACER VOSTRO



## Uno Shakespeare boschereccio per le invenzioni di Garella

A PIACER VOSTRO (1599), di William Shakespeare. Traduzione (vivace, giocosa) di Ettore Capriolo. Regia (surreale, preromantica) di Nanni Garella. Scene e costumi (eleganti stilizzazioni postdatate) di Antonio Fiorentino. Con le gemelle Paola e Marisa Della Pasqua (brave) e Rosanna Bruzzo, Federica Toti, Claudio Migliavacca, Paola Salvi, Alberto Faregna, Natale Ciravolo, Antonio Fabbri, Andrea Failla e Marco Balbi. Prod. Teatro Filodrammatici, Milano.

Commedia boschereccia — così la definì Flaiano ai tempi in cui la giovane Moriconi era Rosalinda — *Come vi piace*, adesso in cartellone col titolo equivalente *A piacer vostro*, è una poco frequentata «storia amara» (ma con happy end) del grande William che s'ispira al romanzo pastorale, arieggia l'Arcadia e costruisce un luogo d'utopia — la foresta di Arden — dove realtà e sogno, storia e tempo bizzarramente s'intrecciano. Per realizzare alla fine un miracolo poetico che ricomponesse in rasserenata unità i frammenti di un'umanità sottratta alle violenze della politica e della storia.

Nanni Garella — che ha ripreso la collaborazione con il Filodrammatici e le attrici gemelle Della Pasqua, da cui era nato il successo di *Con la penna d'oro* di Svevo — ha evidenziato con limpidi segni registici il fondo allegorico-fiabesco di *As you like it*. Intanto, ha usato bene la traduzione «giocosa» di Capriolo, condotta guardando a Wilde e a Shaw; poi ha lavorato con un cast giovane, così aggiungendo la giocondità dei gesti a quella della parola; infine ha sostituito alle crudeltà elisabettiane le convenzioni galanti e i canoni arcadici del romanzo pastorale fra il Sei e il Settecento, postdatando costumi e scenografie, e introducendo qua e là aure romantiche. Indovinata l'idea di «approfondire» l'angusto palcoscenico dei Filodrammatici allineando in sghembe prospettive grandi cornici di quadri al cui interno i personaggi vivono le loro avventure come in una «pinacoteca dei sogni».

Rosalinda (Marisa Della Pasqua), figlia di un duca scacciato dal fratello usurpatore Federico (Claudio Migliavacca) e tenera amica della figlia di questo, Celia (Paola Salvi), è costretta a riparare nella foresta di Arden, rifugio di proscritti e di esuli, perchè innamoratasi del giovane e valoroso Orlando (Paola Della Pasqua), figlio di un amico del duca depresso. Rosalinda fugge con Celia, il buffone di corte Paragone (Rosanna Bruzzo) e il vecchio servitore Adamo (Andrea Failla). E qui s'accavallano equivoci, amori e contrasti: Rosalinda, travestitasi da uomo, raccoglie, in un gioco di simulazioni, i sospiri amorosi di Orlando; il pastore Silvio (Natale Ciravolo) ama Febe (Federica Toti) che è invece innamorata di Orlando, e il buffone Paragone desidera la contadinella Audrey (rappresentata in scena da un pupazzo). Alla fine il tristo Federico, convertito da un eremita, restituisce la corona al fratello esiliato, e gli innamorati conoscono la gioia del lieto fine.

Come ho detto, Garella trae raffinati effetti da un plot secondo soltanto, per invenzioni fiabesche, al *Sogno di una notte di mezza estate*. E spinge il gioco ai confini di una investigazione sui rapporti fra tempo della Natura e tempo della Storia, in una foresta di simboli e di metafore poetiche. Il gioco di specchi è arricchito dalla presenza delle due attrici gemelle, Paola e Marisa Della Pasqua, che traspongono al femminile i ruoli di Orlando e Rosalinda (spettanti, ai tempi di Shakespeare, a giovinetti travestiti) e arricchiscono — fisicamente uguali, duttili nel gioco delle apparenze, già esperte nell'arte della scena — la tavolozza della fabula. Mi sono piaciute, per singolarità, le interpretazioni della Bruzzo, surreale buffone, del Ciravolo, truce lottatore sconfitto da Orlando, del Migliavacca, duca usurpatore e duca usurpato, della Salvi, affettuosa Celia, e del Failla, in varie caratterizzazioni. Festose accoglienze. *Ugo Ronfani*



CASA LA GLORIA DI ANTONIO DI GRADO

## Angoscioso apologo sui rapporti fra mafia e intellettuali siciliani

UGO RONFANI

CASA LA GLORIA, di Antonio Di Grado. Regia (esperta, intensa) di Lamberto Puggelli. Scene e costumi (simbolismo moderno) di Paolo Bregni. Musiche (Mittleuropa e folk) di Giovanna Busatta. Con Renzo Giovampietro, Miko Magistro, Mariella Lo Giudice, Piero Sammaturo, Tuccio Musumeci, i migliori in un cast di livello comprendente Fulvio D'Angelo, Marcello Perracchio, Alessandra Costanzo, Vincenzo Ferro, Mimmo Salvo, Ciccino Sineri, Anna Malvica. Prod. Stabile di Catania.

Lo Stabile catanese diretto da Pippo Baudo ha aperto la stagione con un testo nel quale la mafia è non cronaca, ma scandaglio e metafora di una brutta realtà esistenziale. È andato in scena *Casa la Gloria* di Antonio Di Grado, finalista al Premio Pirandello, docente, presidente della Fondazione Sciascia. Un'opera molto letteraria, che va a comporre un apologo atemporale come i pirandelliani *Giganti della montagna*, impresta la tecnica del giallo metafisico a Dürrenmatt e associa il teatro delle idee di Sartre ai ragionamenti sui contesti cari a Sciascia. Un'opera che tende ad atmosfere kafkiane, con l'aiuto di fantasmi del mondo del cinema evocati su uno schermo. Un'opera insomma carica, come dice Paolo Puppa nel presentarla, di memorie colte, chiavi allusive, citazioni cifrate. Uno spettacolo complesso, tutto cadenze simboliche e rimandi metaforici sul male di vivere prigionieri in un'isola «che non c'è», nella fattispecie una casa di riposo simile alla pirandelliana Villa di Cotrone, lager per l'autoreclusione di intellettuali offesi ma anche frastornati, plagiati da crimini e misfatti i cui responsabili restano impuniti.

I protagonisti di questo giallo siciliano torbido, misterioso e ingannevole (veri o immaginari, i delitti? Quali le vittime, quali i carnefici?) sono vecchi scrittori e artisti. *Casa la Gloria* è un ospizio per larve umane in preda ad allucinazioni, rimorsi e utopie: Kafka dà la mano a Beckett. Il luogo è scavato nell'Etna, dominato dal busto sciamanico di Verga, stratificato come la cupola di Cosa Nostra, rifugio e trappola di intellettuali in balia della loro «corda pazzo». Quello che accade, il plot costruito con lacerti del poliziesco, del feuilleton, dei testi di Roussel e Perec, del cinema (l'investigatore Valenti ed Elena, la donna-isola di omerica ascendenza, arieggiano Bogart e la Bacall) è soltanto una macchina di artifici teatrali per l'enunciata allegoria di una Sicilia (Puppa) che come nel Filottete è «il piede malato, la cancrena che dalla terra dei limoni sale al resto del Paese». Nella rappresentazione scenografica *Casa la Gloria* è anche luogo mentale, una composizione alla Savinio dove l'intellettuale, come in una stanza della tortura, scrive la storia di una eterna sconfitta; e i fogli se li trascina il vento dei temporali, vengono ammassati dal servo di scena Calabretta, colui che ancora pratica il dialetto e le memorie dell'isola.

Ma è il lavoro di Puggelli, folto a sua volta di richiami e rimandi, svelto a trasferire nell'incubo visivo e sonoro sinistre metafore — come quella delle api morte diventate Erinni — e attento a rendere con cadenze angosciose il brancolare dei reclusi nell'ospizio (di impressionante incisività il coro «sciasciano» sulle logiche associative che alimentano il fiore velenoso della mafia), è il suo lavoro — dicevo — che riesce ad «alzare» il manierismo della pagina con immagini impressionistiche-grottesche ed inserti filmati e così segnare al calor bianco tutta l'operazione. Giovampietro è semplicemente esemplare, per dizione e vigore espressivo, nel ruolo di un celebre scrittore paralitico da *Fin de partie*. Sammaturo è un falso, tormentato investigatore consapevolmente bogartiano, il Magistro assegna ad un altro scrittore erotomane e petulante i tratti di un clown beckettiano, la Lo Giudice è con limpida passione la donna-isola, il Musumeci assume benissimo la Sicilia della dialettalità saggia; e anche tutti gli altri sono davvero da applaudire. «Come si può essere siciliani?». Per chi sappia intendere, *Casa la Gloria* risponde all'antico enigma. □

## La beffa di Agostino Toti pensionato dal cuore d'oro

PENSACI, GIACOMINO! (1916), di Luigi Pirandello. Regia (ben ritmata, attenta ai sentimenti) di Mario Morini. Scene (funzionali, evocative dell'epoca) di Roberto Comotti. Costumi (accurati) di Cristina Perversi. Musiche di Sellani e Libano. Con Ernesto Calindri (umanità, arguzia, grandissimo mestiere), Miriam Mesturino (limpida Lillina), Adolfo Fenoglio e Liliana Feldmann (bidello Cinquemani e moglie, incisive caratterizzazioni), Tito Manganello (mellifluo Padre Landolina), Riccardo Diana (tormentato Giacomino Delisi), Andrea Montuschi (autoritario direttore), Carla Castelli, Maria Lorizzo, Maria Toesca, e la piccola, adorabile Camilla Diana (il bambino Nini).

Ancora Pirandello? Sì, ma non c'è ragione di lagnarsi. Per due motivi: perché *Pensaci Giacomino* incuriosisce come frutto della prima stagione pirandelliana, quella ancora alimentata dalle novelle (nacque, prima in dialetto per Angelo Musco e poi in italiano, come trasposizione scenica di un racconto pubblicato nel 1910), e perché oggi ce lo ripropone un attore illustre e amato come Ernesto Calindri, che della commedia aveva fatto un suo cavallo di battaglia fin dal '70.

Calindri è uno di quei grandi vecchi di cui il teatro italiano ha bisogno, non soltanto perchè sono i custodi di una tradizione «all'italiana» che faremmo male a rinnegare, ma anche perchè, nella società teatrale del nostro Paese, è un esempio di coscienza professionale, di umanità, di saggezza. E poi Calindri è giovane; ogni volta che lo si festeggia per la sua carriera (64 anni di palcoscenico gli son valsi in agosto, a Taormina, i lauri di una «vita per il teatro») egli, anzichè considerarsi uno splendido pensionato della scena, si ricarica di entusiasmi, secondo soltanto a Paola Borboni.

Da aggiungere inoltre che *Pensaci Giacomino*, in questa riedizione ripensata con il regista Morini, diventa — com'è stato scritto — una beffa attuale sulle pensioni, la storia più satirica che metafisica di una lotta contro il tempo malandrino di un sessuagenario, Agostino Toti, professore in un ginnasio di provincia, al quale non piace lasciare allo Stato, lui morto, la sudata pensione, e perciò si sposa con Lillina, figlia del bidello della scuola, incinta per una incauta relazione con Giacomino Delisi, e le offre insieme al nome e ad un affetto paterno anche una sicurezza di futura vedova.

La commedia — come sapete — non è tutta qui: c'è la guerra, volterriana, del professore *immorale* contro le chiacchiere dei benpensanti, che arrivano al diapason quando lui favorisce le visite di Giacomino a Lillina, sotto il suo tetto, e poi li riconcilia, sfidando le ire del parroco bacchettono, don Landolina; e c'è l'acre gusto pirandelliano di schiacciare la forma sotto la sostanza della natura umana, con risvolti da psicanalisi addirittura se ha ragione quel critico francese, il Gardair, che nell'indulgenza di Toti per Giacomino vedeva addirittura il fantasma di una misantropia omosessuale.

Un personaggio squadrato così si è prestato al gioco dei grandi interpreti, dall'istrionismo comico di Musco (che non aveva però convinto Pirandello) alla stilizzazione virtuosa, quasi stoica, che ne aveva fatto Sergio Tofano. Calindri, invece, sembra volersi tenere a mezza strada.

Senza troppo appoggiarsi sulle zone d'ombra del personaggio, giocandolo tutto sulla schiettezza del suo buoncuore e badando ad evitare che l'arguzia e l'ironia scivolino nel sarcasmo, Calindri ha umanizzato il suo professor Toti, in complicità con il regista Morini, e aiutato dalla tenera intesa stabilitasi con la piccola Camilla, vestita alla marinara nei panni del «figlio della colpa» Nini. Di-

re poi del mestiere di Calindri, della perizia con cui cesellava o scioglieva la frase pirandelliana, del nitore meraviglioso della dizione e dell'efficace economia di un gestire di grande espressività, è quasi superfluo. Nel ruolo «più antipatico» della finta suocera del professore, Liliana Feldmann s'è appoggiata anch'essa ad un mestiere sicuro, e le è stato alla pari Adolfo Fenoglio, nei panni del marito. Solide le caratterizzazioni degli altri, vibrante la Lillina della Mesturino. Ugo Ronfani

## Un Eschilo oratoriale all'Olimpico di Vicenza

I SETTE CONTRO TEBE, di Eschilo (525-456 a.C.). Traduzione (esemplare) di Edoardo Sanguineti. Regia (rigore oratoriale, scavo nel testo) di Luigi Squarzina. Scene e costumi (ornamenti essenziali, grigi) di Giovanni Agostinucci. Musiche (simbiosi di arcaico e moderno) di Franco Carpi. Con Pino Micol (vigoroso Eteocle), Franco Graziosi (trepidante Messaggero), Benedetta Buccellato (calorosa Corifea), Patrizia Zappa Mulas (splendida Antigone), Lucilla Giagnoni (trepida Ismene), Stefano Lescovelli (solido Araldo), Barbara Nay e Luisa Mazzetti (limpide Coreute). Direzione musicale Marco Mojana.

Rappresentata nel 467 a.C., cinque anni dopo i più frequentati *Persiani* (all'Olimpico mancava dal '37, quando l'allestì Salvini e la interpretò Benassi), *I sette contro Tebe* è una delle pietre miliari del teatro. C'è ancora la linearità narrativa delle *Supplici*, ma l'introduzione del secondo personaggio, il Messaggero, accanto al protagonista, Eteocle figlio di Edipo, già trasforma in dramma la tragedia lirica. È sapientemente orchestrata la corallità della pietà e dell'orrore, il romanzo degli eventi ha la forza — oggi diremmo — di una «diretta», il re tebano è già un carattere e — anche tenendo conto che le figure di Antigone e Ismene non sono probabilmente di mano di Eschilo — l'opera colpisce per la complessa e coinvolgente modernità. Anche per merito, diciamo, dell'ottima traduzione di Sanguineti, ricca di pathos, laicamente vigile, sgombra di ciarpame accademico.

Squarzina ha evitato le trappole dell'enfasi e delle suggestioni architettoniche — sfarzose, ma fuorvianti — dello Scamozzi. Anziché «fare saltellare eroi e corifee fra le colonne e le statue dell'Olimpico» — cito — ha preferito mettere a nudo il testo eschileo, «puntare solo sulle voci e sulle incastonature vibranti delle parole». Dunque, una sorta di oratorio d'epoca, in questo consona alla magnificenza del luogo: attori in grigio raramente staccati dai plumbei leggi e, di conseguenza, l'iperrealismo magico delle rare azioni drammatiche.

Gli attori obbediscono bene al disegno registico. Soltanto Pino Micol (ma glielo consente il personaggio) è un Eteocle di bronzei accenti, di ironica protervia prima di essere intrappolato dal fato che lo vuole assassino, a sua volta trafitto, dal fratello ribelle Polinice. Il Messaggero di Franco Graziosi ha coloriture di ansie, premonizioni e orrori, è magistero di dizione e orchestrato di sensibilità. Benedetta Buccellato — affiancata dalle limpide Barbara Nay e Luisa Mazzetti — è una Corifea approdante a una straziata tragicità dopo viscerali sussulti e tremori. Squarzina ha voluto che Antigone l'intrepida e la sottomessa Ismene avessero l'aria di due giovinette smarrite, che il dolore fa maturare; e Patrizia Zappa Mulas — figura di prua del nostro giovane teatro tragico, in queste ultime stagioni una Ofelia e una Ermengarda indimenticabili — sa dare respirazione interiore all'orrore e alla rivolta della sorella di Polinice, che convince la trepida Ismene di Lucilla Giagnoni a dare sepoltura al cadavere del fratello. Il Lescovelli, infine, scolpisce con sicurezza il suo Araldo. Ugo Ronfani



I SETTE A TEBE A CURA DI GABRIELE VACIS

## Un Eschilo nostro contemporaneo per i giovani di Teatro Settimo

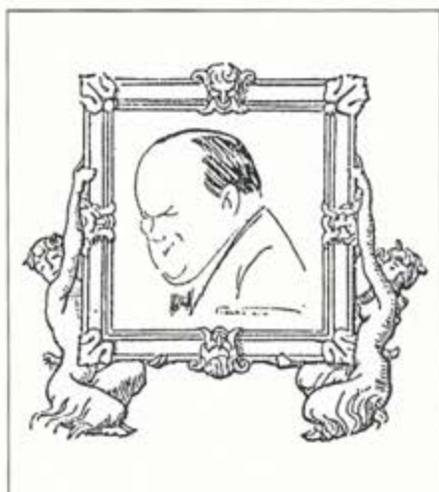
I SETTE A TEBE (467 a.C.), di Eschilo. Elaborazione di Antonia Spaliviero e Gabriele Vacis, anche regista (lavoro esemplare sulle voci, gestualità ieratica). Ricerche musicali (interessanti) di Roberto Tarasco, Massimo Giovara e Gabriele Vacis. Scene e costumi (essenzialità, nitore) di Enza Bianchini, Mariella Fabbris e Fabrizio Palla. Con Giuseppe Battiston, Pier Luigi Cantini, Andrea Collavino, Maria Grazia Comunale, Maddalena Costagli, Ines De Carvalho, Valentina Diana, Irene Di Dio, Massimo Giovara, Silvia e Giancarlo Lodi, Carlo Ottolini, Lara Parmiani, Lilli Valcepina, Andrea Violato e Roberto Zibetti (massimo impegno). Prod. Settimo Voltaire Teatro, Centro Pontedera, Scuola P. Grassi.

Le ombre rosse dei conflitti armati, stese anche in Europa, inducono il teatro a parlare la lingua della pace, con accenti antichi. *I sette a Tebe*, l'unico testo rimastoci della trilogia eschilea dei Labdacidi (*Laio* e *Edipo* sono andati perduti), è stato proposto in settembre all'Olimpico di Vicenza, in austera forma oratoriale, da Luigi Squarzina; ed ora la tragedia dei fratelli nemici, Eteocle e Polinice, che s'affrontano a morte con altri sei capi argivi e altrettanti tebani alle porte della città, compianti dalle sorelle Antigone e Ismene, torna in una versione tanto singolare quanto suggestiva che Gabriele Vacis — ricercatore «di frontiera», convincente didatta — ha costruito con il laboratorio Teatro Settimo, muovendo da un saggio con gli allievi della «Paolo Grassi» di Milano.

Ho visto i risultati di questo lavoro in una delle rappresentazioni di rodaggio nella chiesa sconosciuta di Santa Marta a Ivrea, prima di essere proposto a Settimo Torinese e a Pontedera. Dire che l'ho trovato convincente è poco: siamo di fronte ad una proposta di lettura affatto nuova della tragedia greca, ad una vera e propria ri-creazione della drammaturgia antica, strappata alle stucchevoli ripetizioni della pseudo tradizione e «ricostruita» dentro una giovane sensibilità contemporanea.

Sedici giovani attori in abiti bianchi (ci sono interpreti della *Giulietta* del Teatro Settimo, come Massimo Giovara; c'è l'ex allieva di Grotowski Silvia Lodi che ha commosso con una melopea dolcemente dolorosa dove voce e gesto facevano tutt'uno, e ci sono ex della Civica di Milano già visti in scena, come Giuseppe Battiston o Pier Luigi Cantini, questo capace di intensi effetti mimici) appaiono nello spazio dell'altare, diventato palcoscenico, ed è come se prendessero corpo e coscienza da un primo mormorare la loro tremenda storia, che si fa via via ritmo e coro di fonemi, poi canto fermo, consiglio di guerra e invocazione agli dei. Allora le parti si precisano: agli uomini la concertazione del piano per sciogliere l'assedio e alle donne le invocazioni e i tremori.

Dallo stage preparatorio Vacis ha saputo trarre un coro che non è più massa ma personaggi singoli, e questa individualità si manifesta attraverso i frammenti del testo, le differenti impostazioni delle voci, le diverse rese dei gesti. Finché dalla sempre più compatta tessitura del sottofondo canoro (fornita da un frammento scritto per Euripide e da un epitaffio del secondo secolo entrambi ritrovati da Massimo Giovara, la cui ritmica si fa metrica; e da arie atemporali del folklore greco) prende vita la parola di Eschilo, e assumono rilievo i quattro sventurati fratelli sui quali pesa la maledizione di Edipo: Eteocle, re usurpatore (Andrea Collavino, di giovanili fervori), Polinice, ebbro di vendetta (Andrea Violato, che bene esplicita le virtù guerriere), Antigone determinata a trasgredire la legge per seppellire il fratello nemico (Irene Di Dio, già brava nell'esprimere il dolore) e la sottomessa Ismene (Ines De Carvalho, di assorti accenti). Schegge di un simbolismo elementare ed efficace penetrano nell'impasto emotivo del testo cantato, sussurrato, urlato; sette lastroni di zinco evocanti le porte dello scontro crollano con fracasso. Tutta l'operazione, vissuta intensamente dai giovani interpreti, realizza il miracolo di un'intesa, senza fuorvianti modernismi, fra antico e contemporaneo. Ugo Ronfani



## Ritorna Campanile a cavallo di un cavallo

L'INVENTORE DEL CAVALLO e altre commedie, di Achille Campanile (1900-1977). Allestimento (stile cabaret) di Giuseppe Di Leva. Dispositivo scenico (pannelli mobili) di Carlo Diappi. Con (bravi, divertenti e divertiti) Eros Pagni, Magda Mercatali, Ugo Maria Morosi, Dorotea Aslanidis, Gian Luigi Fogacci e, al piano, Cinzia Gangarella. Prod. Ert Emilia Romagna.

La ricetta di Achille Campanile contro la crisi del teatro? Eccola: basterà vendere la stessa poltrona a due spettatori, raddoppiando così gli incassi, i due se la disputeranno a cazzotti e vincerà il più forte. Eros Pagni viene in prosenio a proporre, susseguendo, l'astuta soluzione e comincia così, con un gorgoglio di risatine che resterà in sottofondo per i 95 minuti dello spettacolo. *L'inventore del cavallo e altre commedie*: una riproposta del teatro di Campanile, fra le due guerre considerato autore di serie B, addirittura fischiato dall'Italia pre-pirandelliana; poi indicato da Bragaglia come compagno di strada di surrealisti e futuristi per via delle sue *Tragedie in due battute* e imparentato, dopo il '45, ai maestri dell'assurdo, Lee, Ionesco, Tardieu.

S'è scoperto che con il suo artigianato comico Campanile riusciva a scatenare a meraviglia i meccanismi del ridere studiati da Schopenhauer, Kierkegaard, Bergson e Pirandello. E son venute cauzioni autorevoli, Savinio e Bo, Montanelli e da ultimo Eco, recente prefatore della ristampa di *Ma che cos'è questo amore?*. Sicché, adesso, possiamo ridere liberati da complessi, anzi sentendoci intelligenti, delle soavi cretinerie della fauna umana di Campanile, dei suoi non-sense casalinghi ottenuti spremendo come un pompelmo la lingua italiana. Fu vera gloria? Chissà. Ai tempi della prosa d'arte e dell'elzeviro, forse: perché il mite Achille, se non lanciò granate, fece scoppiare salutarmente petardi, col suo monoccolo di fine dicatore dell'irrispetto. Comunque sia, a parte gli entusiasmi goliardici dei nostri intellettuali, sempre in perdita di un'avanguardia, il suo umorismo apparentemente provocatorio, in realtà bon enfant, passa bene sul palcoscenico. Anche perché si porta dietro — l'ha capito Di Leva — il profumo del cabaret e del varietà.

Intorno a tre o quattro pezzi forti lo spettacolo — che gli attori tengono sul registro dell'impassibilità comica, il *deadpan* anglosassone — sparge intorno tutto un pulviscolo di scherzi linguistici, con graffi satirici talvolta. I pezzi forti sono *La querchia del Tasso*, con l'intrusione del Tasso a quattro zampe e la minuscola; *L'inventore del cavallo*, dove

vediamo il professor Bolibine premiato all'Accademia degli Immortali per avere inventato il quadripede di cui al titolo, ma smascherato dal passaggio di un reggimento di cavalleria, e *Centocinquanta, la gallina canta*, storia di una lite furibonda fra coniugi per il numero esatto da usare nella nota cantilena.

Con il suo aplomb alla Keaton, la voce capace di cavernosità oratorie e sorprendenti doti di virtuoso al piano, Eros Pagni domina l'eccellente cast. Di cui fanno parte Ugo Maria Morosi, al meglio di una solida, elegante versatilità; Magda Mercatali, spiritosamente svampita e fatale; Dorotea Aslanidis, che gioca su biondi, giunonici effetti e Gian Luigi Fogacci, il più giovane e lunare. Gran divertimento in platea, come ho detto. *Ugo Ronfani*

## Pioggia di primavera sulle illusioni di Melania

PIOGGIA DI PRIMAVERA, di Anne Blondau (novità francese, in prima italiana). Regia (sensibilità estetizzante) di Lucio Chiavarelli. Elementi scenici a cura di Antonio Musa. Musiche di A. Schumann e di Elton John. Con Marco Giorgetti (misurato, convincente), Isabella Caserta (interpretazione intensa), Patrizia Lattanzi (disinvolta) e Paolo Bussagli (buona caratterizzazione). Teatro Laboratorio, Verona. Katapanos Produzioni.

L'azione si snoda all'interno di una trama briosa che prevede l'irrompere di una enigmatica amica nella routine d'una coppia e il colpo di scena dell'arrivo, indesiderato, del marito dell'ospite. Costui, con scarso acume e l'insensibilità tipica di chi ha come *weltanschauung* il denaro, smantella l'armamentario di illusioni che la donna si era creata al fine di acquisire una diversa considerazione nella vita di relazione.

Il proposito dichiarato di Melania è investire l'esistenza di poesia, con fanatismo invasamento. E tutto il percorso dell'opera è una ricerca volutamente senza sviluppo del rapporto fra bene e sofferenza, fra libertà e autonomia. Divertito organizzatore del complesso gioco scenico, con passaggi di luce significativi (dalla sfera notturna a quella del quotidiano), il regista Chiavarelli va anche segnalato per l'apprezzata offerta di un testo così fresco e «sottile». Anche la Blondau, proposta per la prima volta in Italia (è alla sua ottava scrittura drammatica) è una piacevole scoperta.

Isabella Caserta nel ruolo di Melania ha affrontato benissimo il ruolo di sognatrice che si costruisce un suo universo e lo vede crollare.

Buona la prova di Marco Giorgetti, attore duttile e disponibile sia nella direzione del riso che nei momenti di più intensa partecipazione sentimentale. Patrizia Lattanzi ha retto il ruolo di una scombinata e buffa padrona di casa. Paolo Bussagli ha costruito un marito macchiettistico, giocato sull'effetto a sorpresa. *Rudy De Cadaval*

## Da Kantor a Beckett con i gemelli Janicki

BECKETTIANA, testi di Samuel Beckett. Traduzione (ottima) di Carlo Fruttero. Messa in scena (tesa e intensa) di Leslaw e Waclaw Janicki (anche bravissimi interpreti). Prod. Crt Artificio, Milano.

Per lungo tempo compagni fedelissimi del maestro polacco, Waclaw e Leslaw Janicki, ovvero i Gemelli di Kantor, e, con loro, Janusz Jarecki e Bogdan Renczynski, confluirono più tardi nel Cricot 2, ai tempi della *Classe Morta*, hanno costituito, dopo la morte del regista, un piccolo gruppo, la Twins compagnia, che oggi si avvia a cercare un proprio percorso e quasi naturalmente si orienta



ad esplorare l'umanità desolata dell'universo beckettiano. E *Beckettiana* è infatti il titolo dello spettacolo che i due gemelli, nel segno indelebile della straordinaria esperienza vissuta con Kantor, mettono essi stessi in scena, con una cifra stilistica nutrita insieme di grande accuratezza formale e di cristallina quanto intensa essenzialità, accomunando sui baleni ironici di una comicità delicata tre titoli, rispettivamente del 1956 e del 1957. *Atto senza parole I e II* e *L'ultimo nastro di Krapp*. Ma è col secondo dei primi due che lo spettacolo si avvia, mostrando insieme i due gemelli impegnati a proiettare nella specularità di azioni quotidiane, che l'uno affronta con decisa baldanza e l'altro con pesante fatica, i ritmi uguali e vuoti di una giornata e, simbolicamente, della vita stessa. Ma già nel secondo *Atto senza parole*, che in effetti è il primo e che, con quel filo ironico di sorridente clownerie enfatizzata da Bogdan Dlugosz e Pawel Moszumanski al pianoforte, indica precisi richiami al cinema muto, l'interprete è solo. Com'è solo, ovviamente, il protagonista dell'*Ultimo nastro di Krapp*. E in fondo non è importante sapere di quale dei due fratelli si tratti, poiché quel che conta è la riconoscibilità perfetta di uno stile che sembra passare senza alcuna incrinatura dall'uno all'altro e che è frutto di una attenzione minuziosa e di una straniante sensibilità poetica, capace di fondere in elemento surreale il senso di una fisicità umanissima e lieve. *Antonella Melilli*

## Quando l'impiegato riconquista la libertà

CHI SI FERMA È SALVATO, scritto e interpretato da Remo Remotti (poliedrica vitalità). Regia (epidermica) di Gioele Dix. Scene (armonia caotica) di Tiziana Fario. Prod. Giovit.

È il 2 luglio 1980. Mariotti, indispensabile dirigente di un'importante casa farmaceutica, dà un taglio al suo passato di carrierista e si autosegrega in casa. Da allora il tempo ha smesso di essere una grandezza oggettiva. Tranne la voce impertinente di un vicino che scandisce l'inizio e la fine della giornata, è il protagonista ad imporre la sua, di ora, ad un voluminoso orologio. In mimetica, forse a simboleggiare una guerra permanente contro il suo vecchio io, Mariotti rimanda più a un Don Chisciotte che a un generale Schwarzkopf della situazione. Nel suo soliloquio ingarbugliato, ipertroficamente infarcito di giochi di parole, veniamo a conoscenza dei suoi muti interlocutori tra i quali conquista Giovanni, un figlio-orsacchiotto di peluche rosa. Ma è davvero sereno, saggio e felice questo eremita di fine millennio? Difficile crederlo. Benché aggrappato a una spiritualità tutta per-

sonale, con riferimento contenutistici contemporaneamente ai Vangeli, al Talmud, alle pratiche religiose indiane e a certa letteratura impegnativa, egli non pare aver completamente raggiunto uno stato beato di ascetico distacco dalle cose del mondo. C'è più astio, che compassione ed autocompassione. Di sapore appena autobiografico, lo spettacolo diverte soprattutto per la carica umana di Remo Remotti, per il suo dinamismo, per il suo entusiasmo, perché lui, da impiegato in una ditta farmaceutica è diventato un artista e non una mantede rugginosa. Talvolta stucchevoli gli spunti comici, al novanta per cento impostati su artifici verbosi, mentre risulta un po' malferma l'articolazione nel dire. *Anna Ceravolo*

## Se il vecchio triangolo è tutto e soltanto gay

**BIONDA FRAGOLA** (1979), di Mino Bellei, anche regista (accorto) e interprete (spiritoso nei ruoli di un maturo gay e del fratello travestito). Scene e costumi (casual moderno) di Alessandro Chiti. Con Sergio Di Stefano, Giancarlo Puglisi (gustose caratterizzazioni) e la voce (contraffatta) di Rita Hayworth.

Maurizio Costanzo ha cominciato la sua stagione *antidepressione* al Parioli riprendendo *Bionda Fragola* del savonese Mino Bellei, attore di lungo corso (debutto nel '59 con Gassman nell'*Adelchi*), regista teatrale e cinematografico specializzati nel genere brillante (*Vortice* di Coward nel '90 con la Falk) e autore da Boulevard, come si direbbe in Francia (negli anni '80, *La vita non è un film di Doris Day*). *Bionda Fragola* tenne cartellone per due stagioni ed ebbe trecento repliche in giro per l'Europa e il Sudamerica: un successo spiegabile se si tien conto che è questione di un «triangolo gay» e che alle soglie degli anni '80, prima che dalla spiritosa e permissiva Parigi ci venisse *La cage aux folles*, gli invertiti in scena erano quasi tabù.

Il tranquillo *menage* di due maturi omosessuali, il farmacista Domenico e il bancario Antonio, va in crisi quando quest'ultimo cede alle grazie di un prestante bisessuale, Adriano, che s'insedia nel loro appartamento dopo avere messa incinta la moglie. Nel nido d'amore dei due omo l'unica presenza femminile è Rita Hayworth, ma in effigie (e in voce, durante l'intervallo, per incitare gli spettatori, in italoamericano sexy, a riprendere posto). Domenico — che ha dei genitori più terribili di quelli di Cocteau e un fratello *en travesti* — è infatti un patito di cinema e stravede per Gilda. A farla breve, Domenico abbandona Antonio, sucube del fascino di Adriano, e si ritira in campagna, ad aspettare che passi il *demon du Midi* dell'amico. Ma non resta inattivo, tutt'altro; anzi prende l'iniziativa. Come, non dirò, per non guastare l'effetto della sorpresa, che per vie spiritosamente intricate arriva ad un grande ribaltone finale.

Bellei ha studiato il suo latino su Feydeau e sui maestri del Boulevard; e siccome è colto e accorto ha guardato un po' più in su, a Anouilh e a Rous-sin. Il risultato è una commedia di costume, a suo modo, che anche condita con le spezie del volgar-popolare anni '90 conserva quella «notevole eleganza di scrittura», inserita in «tempi ed effetti comici di qualità», che le aveva riconosciuto Roberto De Monticelli nella versione dell'79. Si citano i calembours di Arbasino (l'ignaro Adriano viene spedito dal perfido Domenico a cercare «Lacche di Lucca a Lecco»), si festeggia il Natale con uova di Pasqua, si manda il farmacista gay dallo psicanalista, si alternano battutacce trasterverine a fred-dure alla Woodhouse. Bellei esce vittorioso anche come interprete, alternando la sorniona doppiezza di Domenico all'autoritarismo zitellonesco del fratello in gonnella. Sergio Di Stefano gli dà la replica con garbata malizia, e i due si concedono perfino qualche momento patetico. Giancarlo Puglisi è un po' acerbamente, ma con prestantza, l'angelo del Rock che fa girare la testa alla strana coppia. Anche se più smaliziato di quello di tredici anni orsono, il pubblico ha mostrato di gradire. *U.R.*

## TANTO HORROR, SESSO E UMORISMO NERO

### Resti umani nella metropoli: arriva lo scandaloso Fraser



**RESTI UMANI NON IDENTIFICATI E LA VERA NATURA DELL'AMORE** (1989), di Brad Fraser (1959, Edmonton, Canada). Traduzione (apprezzabile) di Enrico Groppali. Adattamento e regia (di qualità) di Ferdinando Bruni e Elio De Capitani. Luci, suono e video (efficaci) di N. Frigerio, R. Rinaldi e F. Frongia. Con Giovanni Franzoni, Ida Marinelli, Cristina Cavalli, Giancarlo Previati (i migliori) e Stefano Rota, Fabio Modesti, Cristina Liberati. Prod. Teatrithalia, Milano.

Non credo che il teatro, il cinema e la tivù siano innocenti, e concordo con Gillo Pontecorvo quando sostiene che c'è troppa violenza sugli schermi e sui video. Ritengo giusto perciò che la pièce di Fraser — dov'è questione di solitudine, di amicizia e di sesso ma anche di genitali esibiti, di amplessi etero, di fellatio, di prostituzione ambisesso e di serials monstrosity — sia vietata ai minori. Mentre formulo il fondato sospetto che la censura stuzzichi il voyeurismo, considero mio dovere sconsigliare *Resti umani* a quanti — è un loro diritto — non ammettono confusione fra sesso, erotismo e pornografia.

Per fortuna le qualità di *Human Remains* e dell'allestimento cui ho assistito (finalmente, a Milano, una vera produzione teatrale!) sono altrove. Sono — come ha scritto il critico del *Time* — nella verità con cui è colto il malessere di una generazione nel deserto delle metropoli, e nella fame di tenerezza che non placano né la violenza né la trasgressione: e difatti Fraser, anche se vien voglia di accostarlo ai maudits Genet, Céline, Koltès o a Copi, Muller e Strauss, pare piuttosto un Saroyan dei bassifondi, un Marivaux che abbia preso stanza in un bordello. Sono, queste qualità, nell'uso colto, e accorto, che l'autore fa del feuilleton, dell'horror e della soap opera mescolando il truce e il comico, il patetico e il grottesco. Sono infine, queste qualità, nell'aderenza dell'allestimento — traduzione, regia, interpretazioni — alla scrittura sopraddescritta di Fraser, grazie anche alla felice trasposizione di una altrimenti astratta bolgia metropolitana nella Milano rabbiata di oggi, che fa dà agghiacciante fondale alla versione italiana. Italianizzando personaggi e toponomastica, ricorrendo all'allegro turpiloquio di Paolo Rossi e alla canzone *Vita spericolata* dell'altro Rossi, Vasco, i registi hanno inteso mostrare con civile risentimento — benissimo — la Milano «attiva, mercatoria, la stupida volgare città che ha fede solamente nel danè» di cui parla Vincenzo Consolo in *Retablo*. Sicché, in fin dei conti, le cose meno teatrali, di scarso interesse, sono proprio — che so? — la sodomizzazione, l'orgasmo lesbico, la masturbazione, il rapporto orale o lo stupro offerti al nostro (disincantato) voyeurismo. Da chiedersi se non sarebbe stato meglio limitare, perché inefficaci in questa massima esplicitazione, il catalogo delle elucubrazioni sessuali dei personaggi com'era accaduto — mi dicono — nell'edizione originale. Oppure accentuare — come in quella francese — l'humour noir di certe situazioni, che risultano non soltanto godibili (il pubblico della prima, generoso di consensi alla fine, li ha applauditi a scena aperta) ma anche utilmente dissacratori: come le scene «a triangolo» gay-lesbica-eterosessuale, l'idillio saffico che sboccia in una palestra, i vezzeggiamenti amorosi con voci contraffatte alla Walt Disney o i racconti dell'orrore di una prostituta-veggente.

I «resti umani» agiscono, in un'aura da «allegria di naufraghi» che accentuano immagini metropolitane in video, sul palcoscenico rosso inferno del teatro, fra sciabolate di luce e di rock. E sono, questi braccati dal sesso e dal sentimento, l'ex eterosessuale diventato gay Davide, attore rinnegato che fa il cameriere e frequenta i parchi notturni degli omo (ottima, generosa prestazione di Giovanni Franzoni); il suo amico di sempre Walter, scopatore e bevitore ad oltranza, alla fine identificato con il *serial killer* che terrorizza la città (Stefano Rota, torbido e mace-rato); Caterina, mezza letterata, anoressica che incontra l'eros nei giardini di Saffo (Ida Marinelli, che si conferma la più dotata del gruppo dell'Elfo); Gerri, insegnante, culturista, ostinata seduttrice di Caterina (Cristina Cavalli, comicamente assatanata); Rudy, diciassettenne che vive come un incubo l'ispida amicizia di Davide (Fabio Modesti, convincente come «angelo delle tenebre»); Roberto, barista caliente che contende Caterina a Gerri (Giancarlo Previati, efficace *latin lover* meneghino) e Fiamma, enigmatica prostituta che «legge nelle persone» e appassionata di delitti (Cristina Liberati, sui toni *quai des brumes*). *Ugo Ronfani*



### Schizofrenia erotica di coniugi-amanti

L'AMANTE, di Harold Pinter. Regia (rigoroso schematicismo) di Antonio Syxty. Con Giovanni Battaglia (grande versatilità interpretativa), Roberta Fossati (convincente ambiguità), Raffaella Boscolo e Pedro Sarubbi. Prod. Teatro Out Off, Milano.

Una messinscena scarna ed essenziale, tutta giocata nel mettere in evidenza i rimandi speculari del testo, quella de *L'amante* di Pinter che Antonio Syxty ha diretto per il Teatro Out Off in apertura di stagione.

La pièce è incentrata su Richard e Sara, una coppia di mezza età che per tener vivo il rapporto ha deci-

so di recitare quotidianamente una rappresentazione privata nel ruolo di amanti: lui finge di uscire di casa per lasciare, consenziente, il campo libero a lei che, poco dopo, lo accoglie con fare seducente ed ambiguo; lui ritorna poi alla sera, e le racconta della sua amante-prostituta e del loro incontro nel pomeriggio. Consapevoli del gioco malsano i due vorrebbero troncarlo, ma ormai ne sono prigionieri.

Syxty partendo dagli evidenti rimandi e dalle simmetrie che costituiscono il tessuto del testo pintariano, ha operato una ulteriore dilatazione; avviene, così, che le coppie in scena sono due ed entrambe recitano lo stesso copione, ora riproponendo alternativamente ogni scena ed ora incrociando — con assoluta precisione di tempi — le battute fra una coppia e l'altra, rimanendo in due spazi separati. Sembra di assistere ad una partita a ping pong in cui, a rimbalzare da un campo all'altro sono le parole che, nella ripetizione imposta dalla regia, si arricchiscono di allusività e suggestione. La dimensione scopertamente ludica di questo allestimento è sottolineata dall'uso in scena di alcuni giocattoli (il telefonino con le ruote, l'orsetto a molla, il tamburello) e dalle accentuazioni mimiche e recitative che accompagnano con palese ironia lo scambio dei ruoli.

Nella rigorosa geometria dell'allestimento di Syxty sono parse particolarmente convincenti le caratterizzazioni della coppia composta da Giovanni Battaglia e Roberta Fossati. A.L. Marre

### Humor paradossale nella scuola di Benni

CORPO INSEGNANTE, di Stefano Benni e Lucia Poli. Regia (puntuale) di Lucia Poli. Scene (funzionali) di Renato Mambor. Costumi (intelligenti e spiritosi) di Susanna Rossi Jost. Con Lucia Poli, Nathalie Guetta (bravissima) e Gianfranco Fino.

Gli insegnanti organizzano per la *crème* cittadina e le famiglie dei loro allievi una festa di fine anno



scolastico. Un'occasione per stare insieme e augurarsi buone vacanze, che lievita pian piano nel racconto surreale del crollo di un'ala della scuola e della morte del Caro Preside, dei Compianti Colleghi, degli alunni della prima, della seconda, della terza e della quarta B. Tra recite e compiti per le vacanze, finiscono nel calderone della satira tutte le lacerazioni granguignolesche del mondo post industriale, travolto dal cinismo competitivo-carriero del successo a tutti i costi: dal giornalismo all'insegnamento, dalla scienza alla vocazione religiosa. Una carrellata di humor paradossale potenziato dalla performance di una Lucia Poli straordinariamente versatile e spalleggiata da due partner superlativi. Insieme srotolano lo spettacolo fino alle frontiere del cabaret più raffinato regalando alla platea una pioggia di battute di stampo irresistibilmente benniano. E di Benni nel testo c'è tutto: la radiografia della follia metropolitana, la voglia di fiaba che fa capolino nel fumettistico brulichio lessicale, la rinuncia asciutta al lieto fine. Un bello spettacolo da vivere ridendo. Uno specchio su cui alzare lo sguardo con ironia perché per quelli sulla scena non c'è riscatto e non c'è perdono. E quelli siamo noi. Valeria Carraroli

### Equivoci e humor inglese per un week-end agreste

FEBBRE DA FIENO, di Noel Coward. Regia (funzionale) di Silverio Blasi. Scene di Tony Stefanucci. Con Ileana Ghione e Mico Cundari. Prod. Teatro Ghione, Roma.

Una commedia allegra, ironica, scanzonata questa *Febbre da fieno* di Noel Coward, messa in scena dal Teatro Ghione per la regia di Silverio Blasi. Ispirata peraltro da una personale esperienza che l'autore riversa sul palcoscenico, riunendo all'interno di una casa di campagna uno sparuto drappello di ospiti, invitati per il week-end dai diversi membri di una famiglia decisamente originale. Che è costituita da un'attrice ritiratasi dalle scene, dal marito scrittore, pronto, come tutti gli altri, a cader vittima di palpiti amorosi fulminei quanto passeggeri, e da due rampolli anch'essi contagiati da una sorta di teatralità fatua e bizzosa. Coccولاتi, contesi, dimenticati, gli ospiti finiranno per fuggire, sottraendosi alla chetichella a un autentico carosello di situazioni e ribaltamenti, che si susse-

## IN SCENA NOVITÀ DI PATRIZIA LA FONTE

### Com'è difficile fare teatro con la televisione in agguato

PROVIAMO IN PALCOSCENICO, di Patrizia La Fonte. Regia (intelligente e contenuta) di Roberto Bencivenga. Scene e costumi (entrambi ben fatti) di Rosanna Fedele. Coreografie (spiritose) di Maria Rita Inglieri. Musiche (coinvolgenti) di Roberto Bencivenga e Fabio De Santis. Arrangiamenti musicali di Federico Badaloni. Con Carlo Viani, Luisa Martelli, Eugenio Menichella, Gianluigi Agresti e Maritza Carollo (tutti molto bravi).

Finalmente una primizia interessante. Una commedia-musical molto «teatrale» e ironicamente cabarettistica, divertente e arguta senza cadere nella *pochade*. Patrizia La Fonte ha fatto centro. Ottimo l'uso parodico del materiale goldoniano e l'allusione discreta ai *topoi* della tradizione comica della nostra scena, dalla commedia dell'arte all'avanspettacolo. Accorgimenti dosati con abilità per raccontare che fare teatro oggi è terribilmente difficile. E per raccontarlo con il garbo che solo cinque ragazzi ventenni, dotati di ottimo talento e ben sorretti dal disegno registico, possono riservare al racconto di quella che in fondo è anche la loro storia.

Una giovane compagnia, povera ma entusiasta, tenta di mettere in scena *Il teatro comico* di Goldoni, sperando che il grosso nome dell'autore chiami pubblico. Ma la macchina dello spettacolo si sgretola fra le mani dei ragazzi, mentre alla fine uno di loro conquista la tanto agognata scrittura in Rai e se ne va incontro ai soldi e al successo facile. Forse domani tornerà per dare una mano ai compagni meno fortunati. Lo spettacolo non si fa più, ma a tutti resta tanta speranza. Un finale pacificato laddove ci si aspetterebbe una chiusa di maggior fierezza, meno indulgente di fronte alla necessità del compromesso professionale. Al di là delle risate (abbondanti) e oltre le canzoni però, resta il disagio di sapere che è vero: tutto funziona proprio così. Le idee da sole non bastano, la carriera si costruisce in tv. E allora, brava Patrizia La Fonte: perché lo dice e perché lo dice bene. Valeria Carraroli

guono come in un vaudeville tessuto sulla vitalistica frivolezza degli anni '20. Nell'assenza di una vera trama, il successo della commedia, per ammissione dello stesso autore, è affidato alla bravura degli attori. E bravi sono in fondo gli interpreti di questo allestimento condotto senza troppe pretese, tra cui troviamo Ileana Ghione, la più convincente, nei panni dell'attrice Judith, e Mico Cundari, che è un pettoruto scrittore. Ma l'originalità di uno spirito tutto inglese evidentemente non ci appartiene e stenta a tradursi in autenticità di accenti e comportamenti. Che infatti rimangono isolati l'uno dall'altro in una sorta di meccanicità fastidiosa ed artefatta. *Antonella Melilli*

## Grottesco *variété gothique* per un vampiro ottocentesco

IL VAMPIRO, di Angelo Brofferio. Regia (diligente) di Beppe Navello. Scene e costumi (fantasia) di Luigi Perego. Con Giustino Durano (eccellente), Isella Orchis, Maria Grazia Bodio, Maria Grazia Sughì, Lia Careddu, Cesare Saliu, Andrea Brugnera, Marco Spiga (affiatati). Prod. Teatro di Sardegna.

Un'autentica chicca che Angelo Brofferio, celebre più come polemista e avversario di Cavour che come drammaturgo, scrisse a ventiquattro anni per la Reale Compagnia Sarda nel 1827, quando già Shelley, Byron e Polidori si sfidavano a colpi di racconti horror. Brofferio, attento a quelle letture di importazione, costruì una parodia letteraria, un gioco teatrale perfetto, con tanto di equivoco (il vampiro non esiste, è il moroso che fa impallidire la figlia del barone) ed agnizione. La pièce, caduta nel dimenticatoio, è ora riesumata in un'edizione, fumettistica e colorata, da Beppe Navello, torinese, direttore del Teatro di Sardegna che ha provveduto anche alla ristampa (edizione Allemandi) datata 1835. L'arsenale del ribrezzo è fantasiosamente ricostruito con gusto dalla scenografia e costumista Luigi Perego: pipistrelli, teschi, ragnatele, ragni come jo-jo, enormi topi, manina alla *Adams*, pallori esangui, fumi, lampi. Un grottesco *variété gothique* che il regista ha affidato alle immagini senza quindi approfondire più di tanto la recitazione, limitandosi a coordinare delle interpretazioni caricaturali. Giustino Durano è un barone esilarante. *Valeria Panizza*

## L'anomala normalità di chi vede tra i ciechi

IL PAESE DEI CIECHI, tratto dall'omonimo racconto di Herbert George Wells del libro *Le meraviglie del possibile*. Traduzione di Raffaella Solmi. Riduzione, adattamento, regia e interpretazione di Nino D'Introna. Luci e suono (suggestivi) di Andrea Abbatangelo. Musiche di George Fenton e Jonas Gwangwa. Costumi di Carole Boissonnet e Elisabetta Dessì. Prod. Teatro dell'Angolo.

Da non lasciarsi sfuggire la prova di questo eccellente attore, che addentrando in un monologo impervio, ne estrae una dimensione fantastica, intensamente drammatica, che viene da lontano e va lontano. È la storia di un uomo che precipitato in una società di non vedenti, «dalle palpebre rosse, chiuse, infossate», vuole imporsi la propria sovranità. In quella comunità, che da cinque generazioni ignora la parola «vedere» e ha sviluppato facoltà acutissime di percezione, è lui l'anomalo, lo straniero rozzo, dalla mente non formata e dai sensi non acquisiti. Nel conflitto che scatena la sua smania di dominare, la popolazione che lo aveva accolto gli tiene testa e finirà con l'affermare i propri valori e la propria forza. Situazione inquietante e grottesca, che l'interprete costruisce con abilità trasmettendo una autentica emozione teatrale, senza altri mezzi che l'espressione, la sensibilità che dal profondo si espande con pudore e misura, la flessibilità di fronte ai personaggi con i quali egli vibra. *Mirella Cavaglia*



## Con l'ebreo Leone Dè Sommi nella Mantova dei Gonzaga

UGO RONFANI

LA COMMEDIA DEGLI EBREI ALLA CORTE DEI GONZAGA, di Leone Dè Sommi Portaleone (1525-1592). Adattamento (colto) e regia (didascalica) di Gilberto Tofano. Scene (suggestive) di Emanuele Luzzati. Costumi (raffinati) di Frida Klopholz. Musiche (d'epoca) di Aldo Tarabella. Con (professionalità) Paolo Bendazzoli, Franco Di Francescantonio, Angelica Dettori, Enrico Maggi, Mario Pardi e (ben preparati) gli ex allievi del Piccolo: Giorgio Bongiovanni, Paolo Calabresi, Gabriella Campanile, Umberto Carmignani, Marta Comerio, Luca Criscuoli, Leonardo De Colle, Simona Fais, Mario Guariso, Sergio Leone, Nicoletta Maragno, Claudia Negrin, Ilaria Onorato, Rossana Piano, Marica Roberto, Laura Torelli e Silvano Torrieri. Prod. Piccolo Teatro, Milano.

Ecco uno spettacolo nel quale intenzioni e risultati debbono essere tenuti separati. Nobili le prime: si recupera una grande figura del teatro rinascimentale — quel Leone Dè Sommi, noto soltanto agli studiosi, che fu ebreo dotto ed influente nella Mantova dei Gonzaga, animò un apprezzata compagnia teatrale, scrisse per la scena e teorizzò fra i primi una concezione registica dello spettacolo — e la si recupera all'insegna di una ebraicità illuminata e pacifica, contrapposta ai fantasmi inquietanti di un nuovo antisemitismo. Elementi aggiunti allo spettacolo — che consiste nell'allestimento dell'unico testo del Dè Sommi pervenutoci, *Le tre sorelle*, completato con brani, a mò di prologhi, dei *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche* scritti dallo stesso ad uso dei commedianti — mostrano la dolorosa diversità della comunità ebraica dell'epoca a Mantova: una madre che cerca spaventata il figliuolletto amico degli attori ebrei, dipinti dalla superstizione popolare come «mangiatori di bambini», e gli attori già costretti a portare, sul finire, la striscia gialla della discriminazione sugli abiti neri. Queste «invenzioni» sono di modesta derivazione «brechtiana»: ma vale l'intenzione, il monito.

L'aver poi affidato ai diplomati del primo corso della scuola del Piccolo il peso maggiore dello spettacolo — così dimostrando la loro raggiunta qualificazione professionale, con punte addirittura di virtuosismo — è stata iniziativa opportuna e anzi utile; per il ricambio artistico dello Stabile milanese e come dato valutativo mentre al Palazzo di Giustizia si apre il dossier dell'uso dei fondi Cee destinati allo scopo.

I risultati sono invece, ah, quelli che sono. E che dirò. Prima occorre ricordare però che l'operazione — voluta nel quattrocentesimo della morte del Dè Sommi e di indiscutibile interesse culturale — è stata curata da Gilberto Tofano, figlio del celebre Sergio, regista, attore e saggista, collaboratore di Strehler nel *Progetto Faust*. Il testo fu dal Dè Sommi scritto avendo sott'occhio la commedia rinascimentale, anzi nella parte centrale ricalca esplicitamente *La mandragola* di Machiavelli. È questione di tre sorelle, nient'affatto cecoviane, che sono da maritare, e che si trovano immerse in un tourbillon di situazioni nelle quali irrompe la Commedia dell'Arte: vecchi babbei, finto pitonessa, soldati smargiassi, servi sciocchi e truffaldini, mogli virtuose e infedeli, mariti becchi e traditori, fra convegni amorosi, sortilegi, duelli, liti, agnizioni e, ovviamente, nozze e festeggiamenti finali. Il Tofano ha immaginato che Dè Sommi provi *Le tre sorelle* con la sua compagnia, che viene prima visitata dagli emissari del duca, i quali lo invitano ad andare a recitare a corte, e poi dai celebri attori Isabella e Francesco Andreini e Tristano Martinelli, dei Comici Gelosi, il che consente di inserire nello spettacolo frammenti dei dialoghi didattici dell'autore.

Tutto lo spettacolo è minuziosamente, ostinatamente condotto come un applicato corso accademico. Ciò è apprezzabile, ripeto, sul piano teorico e didattico, tanto più che la ricerca filologica è ineccepibile. Ma non basta a fare uno spettacolo vivo, a trasformare la maniera in arte, a dare naturalezza ad esibizioni attoriali che, affidati a giovani freschi di scuola, si presentano con il volenteroso puntiglio di fine corso. La seconda parte ha un ritmo più vivace, esplose in alcune scene di movimento svincolate dall'esercitazione; ma la prima parte è lenta, appesantita dall'assunzione acritica di un testo che abbonda di ricercatezze e sovrabbondanze stilistiche, e che induce gli attori al manierismo. L'impianto scenico di Luzzati è suggestivo nella sua essenzialità, il Di Francescantonio colorito ed espressivo nei panni «magistrali» del Dè Sommi, e abbiamo efficaci caratterizzazioni di Paolo Bendazzoli, Angelica Dettori, Enrico Maggi, Mario Pardi, Paolo Calabresi ed altri; ma soltanto energiche potature potranno rendere più godibile lo spettacolo, che supera le tre ore ed è tuttavia seguito con pazienza dal pubblico del Piccolo, alla fine plaudente. □



## Si specchiano in cucina le nevrosi dei rampanti yuppies

IN CUCINA, di Alan Ayckbourn. Regia di Giovanni Lombardo Radice. Scene e costumi di Alessandro Chiti. Con Gianfranco Candia, Claudia Della Seta, Mauro Marino, Barbara Porta, Antonio Rosti e Giannina Salvetti. Prod. Società per Attori.

La commedia, del 1972, rappresenta uno spaccato di quella classe borghese, arrampicatrice e pasciuta, che preannuncia lo yuppismo rampante. Tre coppie danno appuntamento al pubblico a tre successive viglie di Natale. Eternamente sull'orlo di una crisi di nervi, i protagonisti finiscono sempre per ritrovarsi in cucina: un locale un po' insolito, per dei formali party natalizi. Nel primo tempo è la linda cucina di Stanley, un piccolo imprenditore, e di Jane, moglie mansuetamente succube e maniacca delle pulizie. Servile e tirapiedi, Stanley spera ed ottiene l'appoggio di Ronnie, un banchiere, per accaparrarsi un certo affare. Poi è la cucina lercia e disordinata di Geoffrey e di Eva che è in crisi depressiva. I suoi tentativi di suicidio vengono interpretati dagli ospiti come tentativi di manutenzione della casa, verso un finale esilarante. Da ultimo è la cucina di Ronnie e Marion che ha sviluppato una manifesta passione per l'alcool. Gli equilibri del primo tempo sono capovolti: Stanley ha una brillantissima carriera, mentre sono Ronnie e Geoffrey, che hanno imboccato il ramo discendente della parabola, ad aver bisogno di lui. Il sipario si chiude su una danza macabra diretta da Stanley e da Jane che distribuisce beata le «penitenze» ormai solo a dei manichini, vittime consenzienti.

Nonostante i caratteri piuttosto marcati, gli interpreti risultano autentici nel mettere a nudo le meschinità, le debolezze ma anche, talvolta, un sincero senso di solidarietà. Dopo aver riso di gusto, si riflette su quanto siano delicati e confusi i rapporti tra gli individui. *Anna Ceravolo*

## Paure e masochismo dei giovani di Wedekind

RISVEGLIO DI PRIMAVERA, di Frank Wedekind. Regia (impegno) e traduzione di Adriana Martino. Scene e costumi di Lorenzo Ghiglia. Musica di Benedetto Ghiglia. Con Roberto Accornero, Ursula von Baechler, Piero Caretto, Barbara Chiesa, Silvia Coronas, Riccardo Graziosi, Paolo Maddoni, Manuela Mandracchia, Valenti-

na Martino Ghiglia, Luciano Melchionna, Stefano Ricci, Gianmaria Talamo e Thomas Trabacchi (lodevoli).

«Una tragedia infantile» è il sottotitolo della pièce — scritta tra il 1890 e il 1891 — più censurata di Wedekind che ancora oggi si pone come un valido esempio di educazione sessuale per adolescenti. I loro palpiti, sussulti, repressioni e appetiti hanno incuriosito Adriana Martino che, dopo le letture del saggio di Freud su *Risveglio di primavera* ha tenuto a sottolineare certi masochismi inconsci, paure, impotenze e giochi mentali dei giovani protagonisti. La regista, anche interprete della canzone della *Ragazza annegata* di Bertolt Brecht, ha adottato una versione quasi integrale laddove invece si sarebbe potuto operare con dei tagli soprattutto per rendere quella lievità che l'autore proclamava per questo testo. Inoltre la Martino calca troppo la mano su certi aspetti umoristici e grotteschi (scena della sala del consiglio con i professori-burattini, scena finale del cimitero) non sempre in maniera adeguata ed efficace. I giovani attori sono tutti lodevoli. Valentina Martino Ghiglia è una Wendla pacioccona, *sui generis*, equilibrata e senza patetismi. *V. P.*



## Voci e ombre intorno al razzismo

CONCERTO PER VOCI E OMBRE, di e con Giuseppe Petruzzelli e Paola Piacentini. Regia di Giuseppe Petruzzelli. Prod. Teatro Ipotesi.

Lo spettacolo ruota intorno ad un tema che certo non manca di attualità, il razzismo. Il testo di cui si avvale è costruito su una serie di interviste riprodotte con lo stile spontaneo del dialogo quotidiano. A questo documento il regista Giuseppe Petruzzelli aggiunge il suo commento morale e intellettuale, sovrapponendo alla fedeltà mimetica della scrittura l'interpretazione critica della registrazione, fortemente marcata nei toni e nei gesti. In questo modo le emozioni di chi racconta si mescolano alle reazioni di chi ascolta. C'è la ragazza che si pente di aver dato appuntamento a un nero, la signora snob in cerca di esotico, l'emigrato che si sforza di perdere l'accento per meglio camuffarsi da settentrionale, la giovane ossessionata dall'idea dell'«uomo nero», che crede di essere inseguita da un maghrebino casualmente sceso alla sua stessa fermata d'autobus. Gli esempi di vita vissuta passano al vaglio dell'ironia o dello sdegno che ne svelano assurdità, ignoranza e cattiveria.

Autori ed attori Paola Piacentini e Petruzzelli recitano a turno una decina di monologhi alternandoli a parti solo gestuali che rallentano il ritmo e nulla aggiungono in comprensione. Sono bravissimi a rendere la complessità delle sfumature con cui colorano i ritratti della media borghesia cittadina, ma ci costruiscono sopra un numero tale di movimenti che il contenuto rischia di essere soffocato da formalismi stucchi ed estetismi inutili. Così si smorza la forza delle parole e si creano pericolose zone di debolezza nell'economia del racconto. Rimane, comunque, ottima l'impostazione globale del progetto per originalità e coerenza. *Eliana Quattrini*

## Quattordici sketches per raccontare Pinter

L'ULTIMA AD ANDARE ED ALTRE STORIE, di Harold Pinter. Regia (estroso e puntuale) di Marina Spreafico. Scene (essenzialità) di Massimo

Scheurer. Con (affiatamento e ritmo) M. Eugenia D'Aquino, Annig Raimondi, Mario Ficarazzo, Nicholas Hunt e Riccardo Magherini. Prod. Teatro Arsenale, Milano.

Lasciando ad altri la temerarietà di affrontare testi più famosi e complessi di Pinter, la compagnia del Teatro Arsenale ha lavorato su una scelta di brevi sketches di rivista per la maggior parte degli anni Cinquanta. Il collage si compone nello spaccato di un mondo quotidiano fatto innanzitutto di incomunicabilità, di dialoghi che in fondo sono soliloqui, dove l'esistenza umana è percorsa dal sospetto e dall'aggressività, da un sottile erotismo e da terribili vuoti di memoria.

Particolarmente esilarante lo sketch *Fermata facoltativa*, che mette in luce le nevrosi a sfondo sessuale di una donna, nel breve tempo di un'attesa alla fermata del bus; incalzante e riuscitissimo *Guai in fabbrica* in cui si fronteggiano un ingegnere e un suo operaio di fiducia a suon di astruse terminologie per improbabili pezzi meccanici in produzione; inquietante *Il candidato*, ovvero un sadico modo per fare un colloquio di lavoro, simile, per il tema della violenza sempre in agguato nei rapporti interpersonali, al recentissimo e inedito (è del '91) *Il nuovo ordine del mondo*, in cui due uomini disquisiscono sull'uso del turpiloquio e del linguaggio in genere, di fronte ad una vittima legata e bendata. E così via, in un percorso agile ed innervato di ironia fino all'emblematico *Notte* in cui due coniugi di mezza età rivivono il ricordo del loro primo incontro: niente coincide. Anche la memoria ribadisce l'impossibilità di un'autentica comunicazione.

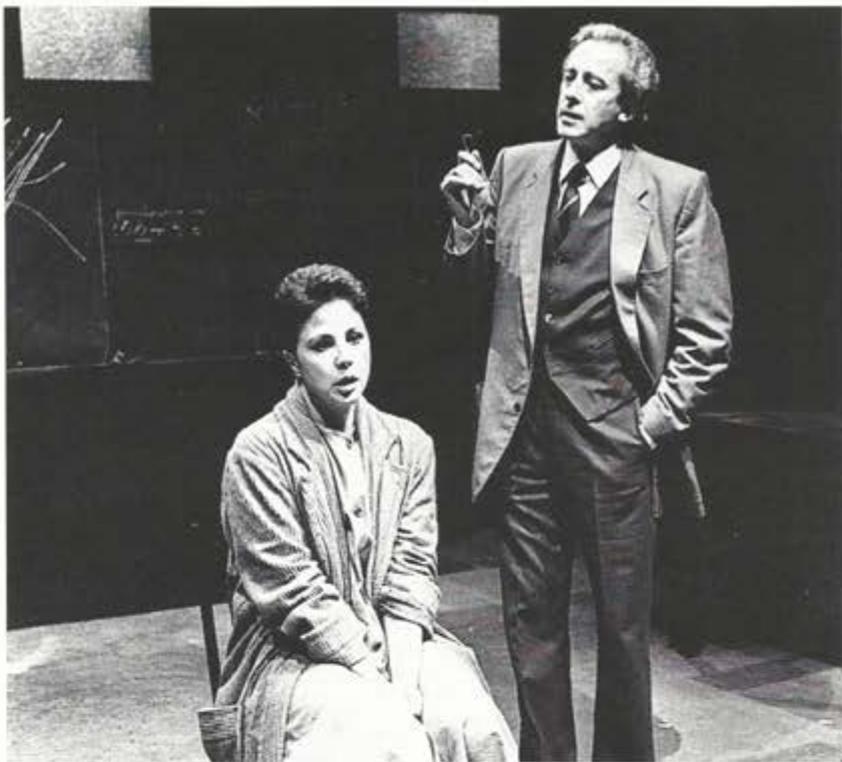
*L'ultima ad andare ed altre storie* è uno spettacolo davvero interessante e divertente in cui il collage di testi è ben calibrato con l'ausilio di opportuni giochi di luci ed inserti musicali: gli interpreti fanno a gara in bravura, sotto la guida attenta e puntuale di Marina Spreafico. *Anna Luisa Marré*

## Tra storia e filologia *La vedova di Alighiero*

LA VEDOVA SCALTRA, di Carlo Goldoni. Regia e adattamento di Carlo Alighiero. Musiche di Achille Tortorici. Scene (curate) di Antonio Solarino. Costumi (belli e tradizionali) sartoria Gabriella Lo Faro. Con Elena Cotta, Carlo Alighiero, Bruno Brugnola, Toni Cafiero, Elisabetta De Vito, Maurizio Lucà, Luca Negrone, Maurizio Panici, Antonietta Ruoso e Serenella Sotgiu. Prod. Compagnia Cotta-Alighiero.

Un'altra testimonianza dell'innovatività teatrale goldoniana. Definita dallo stesso autore la prima commedia degna di questo nome nel suo universo teatrale riformato, *La vedova scaltra* resta un testo ricco di spunti arguti e quanto mai moderni, riuscendo tuttavia a cullarsi con garbo e astuzia nell'arcipelago fantastico della commedia dell'arte, con lo zanni dai lazzi trasgressivi e il gioco dei travestimenti tra maschere e costumi carnascialeschi.

E lo spettacolo, che rappresenta la seconda parte di una trilogia costruita dalla compagnia in occasione del bicentenario della morte dell'autore, segue con attenzione il dettato goldoniano e ne amplifica il segno teorico facendo precedere il testo vero e proprio da un prologo, in cui i vecchi guitti della Commedia dell'arte difendono l'abilità dell'improvvisazione su canovaccio mentre Goldoni ne attacca le fondamenta e lancia il nuovo modo di recitare su copione, verosimile e senza oscenità. Un'apertura storico-filologica insomma, per una rappresentazione costruita con cura, anche se non sempre all'altezza del brio testuale, e un tantino zoppicante sul fronte della lingua. Ad uscire un po' malconco dall'operazione di Alighiero è proprio il plurilinguismo goldoniano, con un veneziano tra l'altro piuttosto improvvisato, molto più storiato nell'ortopedia che nella calata, ma nel complesso assai fantasioso. Per il resto, l'intero lavoro è coscienzioso e gradevole e gli interpreti si meritano gli applausi che il pubblico alla fine non ha certo lesinato. *Valeria Carraroli*



## Angelo del male in manicomio difende la verità del suo delitto

PAZZA, di Tom Topor. Traduzione di A. Palme Sanavio. Regia (vigoroso realismo) di Giancarlo Sepe. Scene e costumi (aula-parlatorio-prigione) di Uberto Bertacca. Musiche (ossessiva, efficace ripetitività) di Harmonia Team. Con Ottavia Piccolo (intelligenza del ruolo, lucidità, passione), Mariano Rigillo (misurata efficacia), Glauco Onorato (solida caratterizzazione) e — ottimo concertato di attori — Anna Menichetti, Sebastiano Tringali, Bruno Macallini, Roberto Marcucci. Prod. Comunità Teatrale.

All'origine un caso giudiziario accaduto a New York, dal quale Tom Topor ha ricavato un testo che sta fra il teatro documento e l'inchiesta alla Perry Mason. Adattata per lo schermo, la vicenda è stata interpretata da Barbra Streisand e Richard Dreyfuss. Tradotta in otto lingue, adesso arriva in Italia, e consente a Ottavia Piccolo di calarsi in un ruolo che ne esalta le qualità drammatiche. La protagonista è una donna di estrazione borghese che, dopo il fallimento del suo matrimonio, in rotta con la madre e il patrigno, si dà alla prostituzione, determinata a distruggersi. Uccide un cliente che le usa violenza, viene rinchiusa in un asilo psichiatrico per volontà dei genitori decisi ad arginare lo scandalo, e da quel momento scatta una sorta di congiura per farla credere pazza.

La pièce, amputata dei flash-back che erano nel film, si snoda come un processo istruttorio all'americana: da una parte i genitori, il medico curante, l'avvocato difensore e lo stesso p.m. che calcano la mano sulla follia, dall'altra la donna che si batte per essere processata, convinta com'è di avere agito per legittima difesa e di essere dunque innocente. La carica drammatica del lavoro di Topor (oggi affermato drammaturgo e sceneggiatore dopo essere stato giornalista del N.Y. Times e collaboratore del *Café La Mama*) sta nella lucida, violenta rivendicazione del delitto commesso da parte di Claudia, la protagonista, che rifiuta la strategia difensiva proposita per affermare la propria dignità di persona e la superiorità della morale e del diritto. E che questa posizione sia sostenuta da una prostituta, che sfida i suoi giudici anche con il turpiloquio, rende più vigoroso ed efficace l'assunto, dentro lo schema altrimenti rigido di una giustizia «rovesciata»: no ai falsi moralismi, agli squallidi retroscena famigliari messi in luce dall'avvocato difensore, ai sofismi giudiziari. La decisione di rinviarla a giudizio come responsabile dell'omicidio corona, in questo testo che arieggia Sartre e Gènet, non la sconfitta ma la vittoria della donna.

Il pubblico, generoso di applausi, sta tutto dalla parte della prostituta ironica, ostinata, violenta nello smascherare le «buone coscienze» che la vorrebbero sepolta viva in un manicomio. Merito di Ottavia Piccolo, molto determinata e convincente nella parte di un «angelo del male» al quale una bizzarra sorte affida la difesa della verità. Dopo essersi mostrata in uno stato di catatonica lontananza, infagottata in un *peignoir*, l'attrice dà sfogo, su un registro di sofferta adesione al dolente personaggio, al suo furore contro tutto e tutti ma, anziché imboccare il tunnel dell'autodistruzione, con accenti di convincente fierezza, grida il suo *j'accuse*. Mariano Rigillo è con affilata precisione di toni il difensore indotto a diventare il *deus ex-machina* della verità. Glauco Onorato è un patrigno moraleggiante e lubrico, Anna Menichetti una madre perbenista e addolorata, Sebastiano Tringali uno psichiatra di quasi lombrosiana intransigenza, Bruno Macallini e Roberto Marcucci il p.m. e il presidente della corte. La regia di Sepe è da apprezzare per i ritmi convulsi, la rapidità dei passaggi e l'ottimo amalgama dei vari elementi dello spettacolo, che trae atmosfera dal cupo impianto scenografico e dall'inquietante colonna sonora. *Ugo Ronfani*



## Sul viale del tramonto tra Hollywood e il Messico

SEÑORA, di Vincente Leñero. Regia di Marco Gagliardo. Con Manuela Morosini, Francesco Aquaroli, Mimmo Surace. Costumi di Bonizza. Scene di Alberto Alessandri.

Ricchissima, bella, intelligente, mitica l'attrice messicana Dolores Del Rio, che a Hollywood debuttò nelle commedie musicali in ruoli esotici e che è passata alla storia del firmamento delle stelle come la «Garbo Maya», è ora la protagonista di una commedia scritta da Vincente Leñero, giornalista ed opinionista che iniziò la sua carriera proprio intervistando le star del cinema messicano degli anni Cinquanta. Gli ingredienti sono quelli di *Sunset Boulevard*: una diva sul viale del tramonto, un segretario factotum come Stroheim, un giovane impudente ma anche ingenuo che va a trovarla per un'intervista, che viene sedotto, circuito, trasformato in un personaggio da telenovela e poi, con un finale meno tragico che nel celebre film, bruscamente cacciato via. La Morosini, piena di temperamento, divertente e ironica nei cambiamenti di umore della diva, si muove, da un tempio, come una statua congelata nel mito, attraverso uno spazio ponteggiato da tubi innocenti, un cantiere pronto a edificare il monumento. Mimmo Surace è un efficacissimo torbido domestico. Valeria Paniccia

## Feydeau per Montagnani ma senza troppe pretese

SARTO PER SIGNORA, di Georges Feydeau (1862-1921). Libero adattamento di Pier Benedetto Bertoli. Regia di Marco Parodi. Scene e costumi di Luigi Perego. Musiche di Sellani e Libano. Con Renzo Montagnani, Pino Michienzi e Renzo Rinaldi, Guerrino Crivello (bella caratterizzazione) e (in gara di sex-appeal e disinvoltura boulevardière) Martina Carpi, Barbara Marciano, Luisella Boni, Tatiana Wilteler, Maria Teresa Giarratano. Prod. Nando Milazzo.

*Sarto per signora* è un classico del ridere che diede fama e ricchezza — questa in seguito dilapidata — all'allora ventiquattrenne Feydeau. Visti gli incassi della creazione a Parigi (1887) Feydeau poté dire all'amico impresario Fernand Samuel, di cui si mormorava che si lavasse poco: «Finalmente potrai spendere qualcosa per la tua igiene

personale». Siccome Samuel aveva replicato, offeso, «Bada che mi faccio il bagno tutte le mattine», Feydeau aggiunse: «Bene, allora vedi di cambiare l'acqua».

L'aneddoto rende il timbro dell'umorismo dell'autore della *Pulce nell'orecchio*, a base di piccoli scarti logici. Di battute così rigurgita *Sarto per signora*. Esempio. Lei dice a lui: «Mi fa venire la pelle d'oca». E lui: «Ognuno ha la pelle che si merita». Accadde così, alla prima a Parigi, che le risate del pubblico coprirono, per buona parte, le battute degli attori. Più di cent'anni dopo, al Manzoni, il pubblico rideva ancora, ma con parsimonia. E la ragione credo fosse questa: che l'adattamento cucito indosso a Montagnani (se è concesso fare un gioco di parole sul titolo) era piuttosto un «digest» di Feydeau piuttosto che la traduzione dell'originale: battute tagliate, situazioni raccorciate, inserimento di un lessico dei nostri giorni. Una «stilizzazione» della Belle Époque evidente anche nel décor di Perego e nelle ridondanze caricaturali delle toilettes delle dame; e al centro di questo generale prosciugamento, di questa programmata convenzionalità, lui, Montagnani, il personaggio «fumino» della patria tivù, con la sua comicità corposa, le sue esilaranti impazienze, le sue ostentatissime gaffes, le sue vistose bugie.

Dopo un quarto d'ora la finalità dello spettacolo è chiara: mostrare come Montagnani fa Feydeau, come per naturali qualità si cala nel comico personaggio del dottor Moulineaux (un nome ch'è un programma), trasformandosi in sarto per signora per correre la cavallina lontano dagli occhi della giovane, gelosa moglie (Martina Carpi, fessuosa come una dama dipinta da Clarin). Spiegare quel che poi accade, fra porte che s'aprono e si chiudono su catastrofi coniugali, bugie con le gambe corte, quadriglie incrociate fra spose e amanti, interventi fulminanti della suocera del dottor-couturier (Luisella Boni) e uno spogliarello fin de siècle di Maria Teresa Giarratano, vorrebbe dire far torto alla memoria del pubblico di teatro, che sa bene cos'è un Feydeau. Siamo, stavolta, alla comicità ovvia, di tutto riposo. Un grano di follia lo mette il bravo Guerrino Crivello, ch'è il cameriere Stefano, anche servo di scena, con la comicità surreale di una figurina del cinema muto. U.R.

## Tra coca e cellulari gli epigoni degli yuppies

RISIKO (quell'irrefrenabile voglia di potere), di Francesco Apolloni. Regia (ritmo e humor) di Pino Quartullo. Scene (funzionali) di Alessandro Chiti. Costumi di Danilo Aleandri. Con Francesco Apolloni, Lucrezia Lante della Rovere, Stefano Militi, Alberto Molinari, Marianna Morandi e Federico Scribani. Prod. Società per Attori.

Nel panorama, triste e spoglio, della giovane drammaturgia (under 30, per intenderci) si aggiunge un nuovo nome. Non una stella ma certamente qualcosa di interessante e curioso. Interessante perché il tema trattato è di attualità: la corruzione della classe dirigente rappresentata da ragazzi rampanti, egoisti, cinici e tutti protesi alla conquista del potere. Curioso perché a descriverceli è un venticinquenne attore diplomato all'Accademia «Silvio D'Amico», alla sua prima prova, dopo un atto unico nell'*off* romano, quindi un ragazzo che fa un ritratto dei suoi coetanei. I protagonisti, sei militanti di una federazione giovanile (non si sa di quale partito) si ritrovano alla vigilia del congresso, riuniti in un grande albergo, in una cittadina dell'Italia centrale, in Umbria, probabilmente.

Epigoni degli yuppies anni Ottanta, «quelli del dopo Bobo» come li ha soprannominati lo stesso regista, i sei piccoli mostri sono omologati dagli stessi feticci: doppio cellulare, abiti griffati, coca, sesso con relativo stupro. Non rubano perché l'hanno già fatto i loro genitori, sono giocattoli essi stessi come le pedine di *Risiko* con il quale si divertono a conquistare il mondo, promettono di elargire raccomandazioni in cambio di voti e tessere. Si chiamano: Arturo, aspirante notaio, calabrese, il più maltrattato dal gruppo (un bravo Militi), Simone, aristofreak (reso da Molinari senza convenzioni), Alex, candidato alla segreteria del partito (uno Scribani con molta grinta), Giulio, il finto idealista, figlio di onorevole, reduce da crisi mistica (un Apolloni ingenuo e duro), Claudia, giornalista di partito rampantissima (una Lante della Rovere con piglio e obliquità alla Gruber) e infine una cameriera che sogna un assessorato (una Morandi che ci delizia per freschezza e capacità di rendere l'accento umbro). I personaggi





sono sì abbozzati, il linguaggio a volte rasenta le battutine veloci ma la recitazione è esente da ogni cliché, quasi un film in presa diretta che sul palcoscenico funziona eccome. Merito di Quartullo che, oltre all'ironia che ha saputo infondere in questa commedia con toni anche amari, ma senza pretese di messaggi, è già esperto e disinvolto nel passare dalla scena al set. *Valeria Paniccia*

## Ionesco a fumetti irriverente e irritante

**BOBBY WATSON, OVVERO COME PREPARARE UN UOVO SODO**, da Eugene Ionesco. Regia (fantastica e fumettistica) di Tonio Logoluso anche interprete insieme a Mariella Parlato, Luigi Matarrese, Giustina Buonuomo (bravi e affiatati). Scene di Francesco Gorgoglione. Prod. Comp. Teatro Puck.

Spregiudicato, irriverente e irritante Ionesco colpisce ancora e il collage che Tonio Logoluso (regista, interprete e adattatore) ha messo insieme per la sua giovane compagnia funziona e risulta un'operazione gradevole, fresca e piena di ritmo. I brani sono quelli de *La cantante calva*, *Delirio a due*, *Come preparare un uovo sodo* da cui è tratta la gustosa sequenza mimata e cantata che chiude lo spettacolo condotto principalmente su toni fumettistici. È laddove il testo diventa drammatico che gli attori reggono meno (Ionesco, si sa, non è un autore facile, né un semplice *farceur*), ma in generale le strampellerie e l'umorismo maccheronico da teatro di varietà è assicurato. Un po' Charlot un po' innamorato di Peynot, Logoluso ha un'ottima mimica e gestualità, la Parlato, la rispettiva lei o Signora Smith, è piena di *verve*. Matarrese disegna un godibile pompiere e la Buonuomo una cameriera con pipa fuori dagli schemi. *Valeria Paniccia*

## Chi vuole frammenti del muro di Berlino?

**WEIMARLAND**, di Bruno Bayen (testo originale, ironico). Regia (in linea col testo) di Bruno Bayen. Con Axel Bogusslavsky, Delphine Boisse, Gigi Dall'Aglio (ricco di sfumature), Eric Doye, Laurence Mayor, Charles Nelson e Dominique Reymond (misteriosa, affascinante). Scena (raffinata) di Renata Siqueira Bueno. Costumi (un po' azzardati) di Francis Biras. Al Théâtre de la Bastille di Parigi - Festival d'Automne.

Nella prima parte della stagione teatrale parigina

## IL PRIMO MOLIÈRE DI UMBERTO ORSINI

# Alceste dice no al potere tra nevrosi libertarie e disillusione

**IL MISANTROPO (1666)**, di Molière. Traduzione (moderna sensibilità) di Cesare Garboli. Regia (colta, stilizzata) di Patrick Guinand. Scene e costumi (raffinati) di Paolo Tommasi. Con Umberto Orsini (Alceste fiero e malinconico), Valentina Sperli (grazia e ambiguità di Celimene), Toni Bertorelli (colorito Filinto), Emanuela Rossi, Paolo Lombardi, Elisabetta Piccolomini, Carlo Buccicroso, Nando Paoni, Pino Patti e Alkis Zanis. Prod. Teatro Eliseo, Roma.

Al di là dell'aneddoto scenico — dice il regista francese Guinand, che aveva già diretto Orsini nel *Nipote di Wittgenstein* di Bernhard — Alceste è per estensione l'uomo che dice no. Come Molière diceva no alle *cabales* della società di Corte, come noi vorremmo dire no alla società dell'intrigo, della corruzione e del conformismo nella quale ci ritroviamo. Moralista, bacchettoni? No; uomo in esilio nell'epoca in cui vive; un deluso, un malinconico che getta la spugna: «E per questo mi prendono delle voglie improvvise di andare in un deserto, di fuggire i miei simili» (atto 1, scena 1).

Questa lettura registica — Alceste nostro contemporaneo — Umberto Orsini (al suo primo appuntamento con Molière, sempre più determinato a fissarsi traguardi ambiziosi) la fa sua con evidente convinzione, in questo incoraggiato dalla traduzione di Garboli attenta a strappare i nastri e le parrucche del barocco per mettere a nudo corsi e ricorsi sempre attuali di situazioni e caratteri. Animato inoltre, mi è parso, da una contenuta collera civile, che traspare dalla passione — una sorta di nevrosi libertaria — con cui dice le tirate alcesteiane sulla dignità in pericolo, sulla giustizia offesa, sulla solitudine del giusto. Orsini rende la natura saturnina del suo eroe con la concreta misura di un'arte di attore giunta a maturazione, schivando gli effetti facili: da credere che la sua misantropia sia più di una maschera di scena, corrisponda ad una partecipazione allo smarrimento da cui ci sentiamo presi in tanti.

È da lodare, a lato, l'impegno con cui la Sperli, irradiando ambigua grazia, tratteggia la sua Celimene, civetta, maldicente ma non arpia, figlia di un XVII secolo ch'era essenza dell'apparire. Il regista le ha offerto un modello, quella ragazza che con una mano tiene una maschera e con l'altra un melograno, nel quadro di Lorenzo Lippi *L'allegoria della simulazione* opportunamente riprodotto nel programma di sala. E la Sperli — che in scena porta al viso una maschera, e mangia un melograno — a questa immagine si adegua, con buone *nuances* interpretative, bellissima nei broccati rossoneri dei costumi. Che Paolo Tommasi ha voluto, per tutti, sfarzosi, studiattissimi, soprattutto quelli maschili, a evidenziare che gli uomini, nel Seicento, avevano superato in capricciosa eleganza, con trionfi di nastri, merletti e parrucche, gli ardimenti vestimentari delle dame: al limite di una satirica comicità per i due spasimanti Clitandro e Acaste. Mentre i fasti architettonici del barocco sono tutti in un delizioso sipario in tulle trasparente, levatosi il quale appare la scatola grigia di quinte che danno sull'unica porta della fuga di Alceste: contenitore di una rappresentazione ch'è anzitutto — dicevamo — metafora, riflessione, apologo. Guinand s'è attenuto a quella didascalia d'epoca che diceva: «Per il *Misanthrope* servono sei sedie, tre lettere, degli stivali». E basta; ma questa povertà è al servizio di un'operazione colta, intelligente, raffinata. Intorno all'eroe atrabiliare di Orsini si muovono le marionette di Corte: il trionfo e vendicativo Oronte (Paolo Lombardi), lo svampito Clitandro (Nando Paoni), il vanesio Acaste (Carlo Buccicroso) e le donne, che Molière, ma anche il regista, hanno voluto insieme vittime e oppositrici della stupidità. Isolo da un cast di onesto livello il Bertorelli, per il suo Filinto dalle ben dosate coloriture psicologiche. *Ugo Ronfani*

sono stati programmati due spettacoli di Bruno Bayen: nel medesimo periodo, mentre sulla riva destra della Senna, al Théâtre de la Bastille, andava in scena *Weimarland*, sulla sinistra, all'Odéon, era presentato *L'enfant bâtarde*. In una medesima serata era possibile assistere ad entrambi, e compiere un breve ma significativo percorso nel mondo narrativo e teatrale dell'autore. Tra i più originali della Francia di oggi.

Al centro di *Weimarland* è il personaggio di Max Matuschek, interpretato da Gigi Dall'Aglio, il portiere di un albergo della città di Weimar che, a seguito della caduta del Muro, non sa più a chi o a cosa appartenga l'imponente edificio a cui è legata la sua esistenza. Di ritorno dal suo primo ed emozionante viaggio a Berlino, Max incontra prima il musicista dell'orchestra dell'albergo che vuole prendersi il suo violoncello per barattarlo con un sassofono e cercare fortuna all'Ovest, poi una giovane terrorista rifugiata all'Est che ora, impaurita e disorientata, non sa più cosa fare e dove andare; finché gli compare innanzi una giovane ed affascinante donna francese (Cella, la bellissima e bravissima Dominique Reymond), che ha l'intenzione di acquistare l'albergo e avviare un'attività imprenditoriale, accompagnata da un impresario che ha fiutato l'affare. All'improvviso entra con violenza sulla scena Manfred Labonté (interpretato dal giovane Eric Doye), il figlio dell'ex proprietario, ricco esponente degli Junker prima dell'instaurarsi del regime comunista, che

ha la pretesa di rivendicare ciò che era suo. Max cerca di difendere ciò che affettivamente gli appartiene, il vecchio albergo, e in questo spirito affronta la donna francese con la quale inizia un gioco di corteggiamenti reciproci e di sottili seduzioni, e con lei il suo socio in affari, poi il giovane junker accompagnato dal padre. Arriva anche a fare denunciare la terrorista per toglierla dall'impaccio di scoprire chi è e per cosa ora sta al mondo. Ma alla fine soccombe di fronte al peso e all'incomprensibilità, per lui, della Storia. Quando arriva di fronte all'albergo un'anonima giovane fanciulla, egli apre la grande valigia che ha portato con sé dal viaggio a Berlino e con una sceneggiata da «vu cumprà» cerca di venderle delle misteriose pietre che spaccia come frammenti di luna ma, costretto a scoprire il suo gioco, ammette che sono solo frammenti del Muro di Berlino. La ragazza se ne va indifferente e Max, con gesto disperato le lancia appresso una delle «preziose» pietre: «Uno di questi sassi per un passo di danza».

Il testo di Bayen è appassionante: egli ha saputo esprimere in forma intelligente, ironica e poetica un momento di disagio e di smarrimento di molti intellettuali dell'Europa occidentale dopo la crisi del comunismo. In particolare egli traccia con ironica tenerezza la figura di Max Matuschek a cui Gigi Dall'Aglio, pur recitando in lingua francese, aggiunge umanità. *Anna Cremonini*



## Figurine senza spessore per un giallo pirandelliano

**DOLLY DEL BAR ACCANTO**, scritta e diretta da Sergio Ammirata. Scene e costumi (divertenti) di Sonia Fabbrocino. Colonna sonora (spiritosa) di Maurizio Cristofori. Con Sergio Ammirata, Gina Rovere (espansiva e vivace), Patrizia Parisi, Guido Paternesi (bravissimo), Francesco Madonna, Fiorella Rubino (puntuale) e Monica Rotundi. Prod. Cooperativa La Plautina.

Due atti tra il cinema giallo e la filosofia pirandelliana dei *Sei personaggi in cerca d'autore*, con le figurine senza spessore di un romanzo che escono dal libro e pretendono di inventare una realtà altra, fatta d'aria «aria non meno viva» di quella umana. Due atti cosparsi di buone battute per uno spettacolo registicamente ben costruito, testualmente ricco di spunti divertenti e qua e là anche punteggiato di guizzante ironia, ma narrativamente e strutturalmente debole, senza un finale convincente dopo un secondo tempo di minuto in minuto sempre più pretestuoso. Bravi comunque gli interpreti, tra cui vanno citate Gina Rovere e Patrizia Parisi, anche se tutti, quelli «veri» e quelli fuggiti dal romanzo, sono ingessati in un universo troppo facilmente macchietistico. Un apprezzamento particolare merita Guido Paternesi, che già abbiamo conosciuto in ottime performances con quella che ora è la compagnia Candido '90 diretta da Giovanni Calendoli, e che qui sa mantenere un non comune spessore professionale. Avremmo invece voluto qualcosa di più da Sergio Ammirata, che troppo spesso ammicca al pubblico e si dimentica che la concentrazione, non le gigionerie, servono a restare nel personaggio. E anche i costumi: maglioncino e pantaloni non aiutano di certo. *Valeria Carraroli*

## La tragedia della solitudine secondo Otello-De Berardinis

**IV E V ATTO DELL'OTELLO DI W. SHAKESPEARE**, soliloquio di Leo De Berardinis.

Dopo la tetralogia scespiriana degli anni '80, De Berardinis è ritornato al grande classico inglese con un monologo-soliloquio tratto dall'*Otello* di Shakespeare, in una linea di sperimentazione che lo accompagna ormai da parecchi anni e che ha come oggetto l'opera del grande inglese: quasi un *work in progress*, mai interrotto. In questa ottica si colloca lo spettacolo-rivisitazione della tragedia della gelosia che diventa della solitudine, andato in scena in prima nazionale al Teatro della 14.a di Milano, di cui Leo De Berardinis è come di consueto autore totale (regia, luci, colonna sonora). Su un palcoscenico-cimitero semibuio, occupato da tombe, De Berardinis-Otello, barcollante lemure, volto di biacca, e tunica bianca si aggira al-

la ricerca di se stesso; la sua solitudine è interrotta soltanto a tratti dalle parole di Desdemona e Jago, quasi echi lontani svuotati di significato: la tragedia della gelosia non gli appartiene più. In una dizione monotona quasi ipnotica De Berardinis ha restituito la sensazione straziante di questo viaggio dell'uomo dentro se stesso. Il soliloquio di Otello si chiude con le parole di Jago: «Non chiedetemi nulla. Quello che sapete, sapete. Non dirò più neppure una parola». Sulle note di pianoforte della sonata n. 3 op. 58 di Chopin non tutto quello che Shakespeare scrisse e che De Berardinis ha volutamente riadattato è riuscito però a superare le soglie di un lavoro di sperimentazione: non siamo probabilmente di fronte ad una sinfonia, ma ad una fase ispiratrice di una sinfonia più vasta: il *work in progress* di Leo De Berardinis continua. *Claudia Pampinella*

## Quando guardie e ladri hanno carenze affettive

**OLOGOS**, di Giancarlo Cabella. Regia (attenzione ai dettagli) di Ruggero Cara e Elisabeth Boeke. Scene e luci (efficaci) di Paolo Baroni. Effetti sonori di Luigi Legnani. Con Ruggero Cara (generoso). Prod. Ars Nova-Compagnia Ruggero Cara.

Solleticando l'odorato e l'appetito, Ruggero Cara gioca da solo a guardie e ladri. In una livida Chicago, pullulante di gangster e pupe, L. Logan, un



detective privato e J. Jerry, un bandito con un debole gastronomico, si rincorrono, si sfuggono e si raccontano. Carenze affettive li accomunano. Jerry mira ad un colpo sensazionale per venir ripreso dalle telecamere. Solo così sua madre, annullata dal maledetto moloc televisivo, lo degnerebbe di un unico, ebete sguardo. A Logan, invece, va stretta la parte del duro quando deve schedare le «bambole» rastrellate dalla buoncostume. Moltiplicando questi due tipi dal grilletto facile per due, un narratore vittima del telefono e Ruggero Cara che interpreta se stesso ragionando di nomi e cognomi, il risultato è quattro. Invece, grazie ad un testo ben strutturato, a una regia felicemente pignola e ad un attore straordinario, si assiste ad un *one man show*. Ogni componente di questo spettacolo, che non molla un istante la platea, meriterebbe un rilievo: la scenografia, semplice ma esauriente, le luci intonate, la precisione degli interventi tecnici. Su tutto, però, primeggia la bravura di Ruggero Cara. *Anna Ceravolo*

## Yorick sposa Ofelia nella fiaba nera di Barba

**IL CASTELLO DI HOLSTEBRO**, di Eugenio Barba, anche regista, e Julia Varley, interprete (scrittura fiabesco-simbolistica, messinscena espressionistico-grottesca). Musiche (eterogenee) di Jan Ferslev. Prod. Teatro Tascabile Bergamo e Nordisk Teaterlaboratorium.

Italiano del Sud emigrato nel '53 in Norvegia, trasferitosi a Varsavia e a Opole sotto l'egida di Grotowsky, da quasi trent'anni Barba dirige a Holstebro, Danimarca, l'Odin Teater e da più di vent'anni l'International School of Theatre Anthropology. Con le esperienze maturate, e con le suggestioni del teatro orientale, Barba ha fornito codici teatrali ai marginali del Terzo Teatro, anche in Italia, molto contribuendo alla loro credibilità artistica.

A Roma, per «Nordico '92» questo anti-maestro seguitissimo dai giovani ha proposto *Il castello di Holstebro*, definibile come un «concerto vocale e mimico» per attrice solista, tutto affidato all'estro disciplinato di Julia Varley, una londinese che ha studiato filosofia a Milano, ha fatto esperienze pedagogiche ed ha lavorato con l'Odin in giro per il mondo.

Lo spettacolo dura un'ora ed è, secondo una definizione classica, un «trionfo della Morte» in chiave però post-modernista, condotto sul filo di un apologo fiabesco (si pensa ad Andersen, ma ad un Andersen nero) ed elaborato secondo lo stile espressionistico-grottesco, con aggiunta di una ritualità orientaleggiante.

La fabula comincia dove termina la sequenza dell'*Amleto* con Yorick e Ofelia, col teschio del buffone e la fanciulla votata alla morte. S'immagina che, spentisi i furori e i pianti nel castello di Elsinore, Yorick e Ofelia celebrino nozze lunari, in un ipotetico castello abitato da fantasmi letterari. Yorick-il-teschio è un gigante montato su trampoli, che evoca con rauchi accenti le sue imprese di seduttore; poi dal macabro fantoccio nasce come una farfalla dal bruco, con contorcimenti circensi, una donna biancovestita, quintessenza della femminilità, fantasma dell'eros del seduttore, sua figlia e madre, sua sposa e amante. E lui diventa bambino, vecchio, mucchio d'ossa, Morte nutrita al seno della donna, che infila margherite nelle occhiaie del teschio, piange la dissoluzione della carne e dell'amore, danza per invocare il ritorno della vita.

Fiaba nera, dicevo, sulla doppia chimera della vita e dell'amore, che la Varley interpreta intonando melopee notturne, esplodendo con stridori vitalistici, muovendosi con una gestualità da rituale allegorico, nella zona astratta di un teatro mentale



dove risultano rarefatti i segni antropologici del teatro al quale Barba ci aveva abituati. Attenzione del pubblico, un'aura di «nordico spaesamento», applausi destinati all'insolito. *Ugo Ronfani*

### Per Prometeo all'ospizio violenza fisica e psicologica

PROMETEO INCATENATO, di Eschilo. Regia (coraggiosa) di Daniela Ardini. Scenografia (provocatoria) di Giorgio Panni. Costumi (moderni) di Nadia Dapino. Con Gabriele Galasso (intenso), Nicoletta Tangheri, Giovanni Barlocco (efficace), Paolo Portesine, Paola Vignale, Anna Nicora (puntuale), Esmeralda Mattei, Giuliana Esposito, Anna Achillea e Maurizio Chiaromonte. Prod. Associazione culturale Lunaria, Genova.

Daniela Ardini con il *Prometeo incatenato* si allontana dalla raffinata ricerca estetica che aveva caratterizzato i suoi precedenti spettacoli per buttersi nell'attualità e nella denuncia. Lo stile è quello della regista colta e letterata. Non impulsivo o smoderato ma circostanziato e lucido.

Lo spettacolo ha luogo in uno dei gioielli architettonici genovesi del Seicento, il cosiddetto «Albergo dei poveri», un tempo ospedale di carità per i bisognosi, oggi istituto per lungodegenti. In parole povere, un ospizio. Un edificio enorme e bellissimo, che ha sempre custodito o nascosto storie di umana solitudine. La Ardini collega letteratura ad architettura, scendendo in profondità. *Prometeo* è punito, recluso, abbandonato. I vecchi isolati come se fossero colpevoli. Da una parte c'è violenza fisica, dall'altra psicologica. Intorno, nell'uno e nell'altro caso, mancano coraggio e sensibilità.

Gli oggetti che compongono la scarna scenografia sono quelli tipici dei luoghi di cura, paraventi, elevatori, girelli, cinghie, corregge, camicie di forza; *Prometeo* è imprigionato su una barella da ospedale. I personaggi che simboleggiano il rapporto con l'autorità costituita, Violenza e Potere, sono irrigiditi da ingessature e protesi, marionette prive di autonomia, in balia degli ordini dei superiori. Il coro delle Oceanine inizialmente schierato dalla parte di *Prometeo*, nel corso della vicenda cambia atteggiamento e lo abbandona, anzi si trasforma in nuovo strumento di tortura. Quest'ultimo aspetto, svincolato dal problema dell'attualità, rappresenta l'interpretazione letteraria più innovativa, comunque valida anche rispetto ad una lettura più tradizionale.

Il discorso è chiaro ma sempre mediato dallo stile e dalla poesia. Non è un pugno nello stomaco, ma un insieme ben costruito di stimoli che provoca una giustificata riflessione. Senza mai cadere nella retorica o nell'autocompiacimento e senza tradire Eschilo. *Elia Quattrini*

## LA DAME AUX CAMELIAS DI PATRONI GRIFFI



### Lina Sastri sospira e muore nella Francia Secondo impero

UGO RONFANI

MARGHERITA GAUTIER, LA SIGNORA DALLE CAMELIE, di Giuseppe Patroni Griffi (anche inventivo, accorto regista), da Alessandro Dumas figlio (1824-1895). Scene (efficaci sintesi epocali) di Aldo Terlizzi. Costumi (fedelmente fin de siècle) di Gabriella Pescucci. Con Lina Sastri (padronanza del ruolo, sensibilità), Luigi Lo Cascio (convincente Armando con qualche acerbità), Osvaldo Ruggieri (vigoroso Duval padre), Isabella Guidotti (apprezzabile caratterizzazione), Ruben Celiberti (trascinante, anche al piano) e (bene) Pietro Montandon, Michele D'Anca, Lucilla Lupaioli, Luciano Cozzi e Roberto Rizzoni. Prod. Lucio Mirra-Diana Spettacoli, Napoli.

Margherita Gautier è una Manon Lescaut tornata a vivere nella Francia opulenta del Secondo impero. Donna oggetto di un demi-monde cinico e gaudente, a differenza della creatura innocentemente perversa dell'abate Prévost si riscatta ritrovando un'intima verginità nel sacrificio del suo amore, per evitare che il suo Armando sia rovinato (sorte che le prospetta, crudelmente, il padre del giovane) dalla relazione scandalosa. E siccome è teatralmente efficace l'happy end del ritorno di un Armando edotto del sacrificio di lei, che si scontra «romanticamente» con la morte dell'eroina, ecco che da 150 anni le dive della scena e dello schermo si cimentano col personaggio, dalla Duse alla Garbo, e sulle platee trasvolano, immortali, le aure verdiane.

La fama ha dimenticato Dumas figlio, non la sua creatura, alla quale la tisi proibiva altri fiori che non fossero le camelie. E il pubblico continua a stare al gioco, con una incrollabile innocenza che entrava in non piccola parte negli applausi a scena aperta alla prima, e nelle calorose chiamate finali. Merito di Lina Sastri, che dopo essere stata una vibrante *Medea di Porta Medina* sullo sfondo di una Napoli popolare e violenta, ha voluto essere la bella Margherita calpesta dalla società, minata da un «male di vivere» che la rode insieme alla tisi, distrutta da un destino che le ha fatto incontrare un amore assoluto, fatale.

Merito anche di un Patroni Griffi che, realizzato un adattamento per certi aspetti audace nella destrutturazione del dramma larmoyante, ha saputo ottenere che l'interprete coniugasse senza forzature la passione erotica e la ritrovata purezza del personaggio. Pur rinunciando ai suoi ben noti contrappunti ironici o grotteschi, alle sue lacerazioni espressionistiche, ai suoi turgori mediterranei e alle sue tentazioni estetizzanti, questa volta il regista ha saputo mantenersi nell'area di una dolce tenerezza, senza abbandoni al cinismo di una rilettura incredula. Il nitido dispositivo scenico di Terlizzi con le sue trasparenze «giapponesi», le ombre e le nebbie che scoloriscono i tableaux attinti ai simbolisti ed agli impressionisti, i contrasti fra il rosso-nero delle velenose veglie mondane e il bianco «strehleriano» delle scene alla campagna, le citazioni dal verismo zoliano e dalle convenzioni del melodramma, i risvolti sonori di un pianista — viveur da Moulin Rouge di Toulouse-Lautrec —, trascorrenti dalla romanza al tango al jazz, insomma un concentrato barocco che «rialza» costantemente la sentimentalità altrimenti non più proponibile della pièce, tutta questa dovizia di invenzioni spettacolari dà smalto all'ingegnoso allestimento. Che ha i momenti alti nel contrasto fra le scene di notturne dissipazioni della Francia filipparda e quelle tutta chiarezza della felice solitudine degli amanti nella quiete della campagna, e nello struggente finale in cui Armando, ragazzo smarrito, stringe fra le braccia l'inerme bambola del suo amore morto.

Lina Sastri, che dovrà riaccordare all'acustica della sala volume e ritmi della recitazione, voluta come il respiro stesso della passione, ci tocca dal principio alla fine per l'affezione che porta al personaggio. Il giovanissimo Lo Cascio, fresco di Accademia, è l'Armando voluto dal regista: eroe e vittima di una passione più grande di lui, fragile e acerbo come figura dickensiana. Apprezzabilmente, il Ruggieri presta rozza umanità a Duval padre. Delle qualità degli altri ho detto nella mia locandina. Esito molto felice. □



## I divertenti omicidi all'arsenico di Kesselring

ARSENICO E VECCHI MERLETTI, di Joseph Kesselring. Adattamento teatrale (efficace) di Cecilia Calvi e Ciro Scalera. Regia (convenzionale) di Cecilia Calvi. Scena e costumi (farseschi) di Stefania Mazzoni. Selezione musicale (pertinente) di Mauro De Cillis. Con Silvana Bosi, Mario Scaletta, Guido Quintozzi, Luisa De Santis, Cecilia Calvi, Ciro Scalera, Manrico Gamarota e Gaetano Varcasia (tutti bravi). Prod. Teatro Stabile del Giallo, Roma.

Arsenico e vecchio teatro. Non entusiasmo e non delude l'ormai collaudatissima pièce di Joseph Kesselring adattata dal Teatro stabile del Giallo di Roma alle proprie canoniche esigenze recitative. C'è una complice aria di famiglia in palcoscenico, una scenografia da nonna Speranza, *Arsenico e vecchi merletti* appunto, come si conviene a un giallo divertente più che avvincente, che Frank Capra rese immortale nel '44.

L'anima buona della famiglia Brewster è Mortimer, critico teatrale suo malgrado. Deve vedersela con parenti e omicidi, ma il bene finirà per trionfare, con qualche concessione a un sorridente cinismo che lo Stabile del Giallo preferisce lasciare da parte concedendo tutto alla godibilità della farsa.

Tutti bravi gli attori, diligente la regia di Cecilia Calvi. *Rossella Minotti*

## Un fool dallo Zimbabwe fra risate e crudeltà

BEST OF THE THEATRE, di e con Chris Lynam (unico interprete di estrosa genialità).

Attenti a Chris Lynam. Il suo è un teatro che travolge nel senso più letterale del termine. È approdato a Milano questo eccentrico artista inglese d'adozione (Chris è nato in Zimbabwe), che si è esercitato per i primi anni della sua vita teatrale nelle esperienze più singolari come dirigere duecento clown in apertura di un concerto dei Rolling Stones, girare gli Emirati arabi in qualità di «buffone di corte» della regina. Una carriera tutta in ascesa, già dall'80 quando veniva insignito del titolo di miglior artista di strada del Festival di

Edimburgo. Il suo *Best of the theatre* è uno spettacolo in inglese per i non inglesi, nel senso che gran parte del divertimento è fondato sull'ambiguità dell'incomprensione linguistica.

Chris Lynam non è un clown. È un fool che ha conosciuto i barboni e le nuove solitudini metropolitane. Ha conosciuto Carax e Loach, il nuovo cinema in bilico tra realismo e sentimento. Anche il suo spettacolo conosce la stessa ambivalenza. Risate e piccole crudeltà sono impastate in una originale performance importata dai paradisi artificiali newyorkesi che ci fa sentire il sapore acre e audace del teatro straniero. *Rossella Minotti*

## Una regia monocorde per l'Accademia di Kafka

RELAZIONE PER UN'ACCADEMIA, di e da Kafka. Regia di Salvatore Santucci. Musiche (poco significative) di Adriano Petretti. Scene (originali e suggestive) di Santucci e Stango. Interpretato da Vincenzo Stango. Prod. Associazione culturale «La bottega delle minuzie».



Ottima l'interpretazione mimico-corporea di Vincenzo Stango. Qua e là appesantita da un eccesso di realismo, ma sempre rigorosa. Tanto che la sua scimmia, imprigionata in Africa, trasportata in Europa e decisa a diventare uomo per tornare libera, appare subito simpatica e credibile. Peccato che la recitazione (tutta su nastro per un'interminabile voce fuori campo) soffra di un registro troppo lento e monocorde. E peccato che la regia imbocchi fin dall'inizio la strada senza uscita del didascalico a tutti i costi. Così Santucci obbliga lo spettacolo a un incipit lentissimo, inutile, ridondante. Costringe Stango a fatiche noiosissime. Ingolfà l'azione ribadendo senza requie segni scenici chiarissimi e poi non sa scegliere e propone un doppio, triplo, quadruplo finale. E mentre lo scimmione trova ben presto una via d'uscita alla gabbia dell'emarginazione, lo spettacolo sprofonda nelle sabbie mobili degli inciampi parrocchiali (con il segui-persona sempre in ritardo, sempre mal puntato), dei tempi morti, del ritmo che non c'è. *Valeria Carraroli*

## Signorina depressa e scapolo solitario

L'INQUILINA DEL PIANO DI SOPRA, (bel modello di teatro brillante) di Pierre Chesnot. Traduzione di Sergio Jacquier. Regia (agile e rapida) di Gianfranco De Bosio. Scene (in rapida metamorfosi) e costumi (eleganti e succinti, per lei) di Gianfranco Padovani. Musiche (ritorna *Petite fleur*) di Luciano e Maurizio Francisci. Con Lia Tanzi (avvenente, vivace, più precisa se alleggerirà l'invadenza del personaggio), Giuseppe Pambieri (esemplare) e Valeria Martinetti (voce telefonica e finale presenza meteoritica). Prod. Pro.sa e Teatro Carcano.

Ecco uno spettacolo che riesce a svagare; il testo manda scintille e la resa lo asseconda con euforia e generosità.

È la storia niente affatto nuova di due temperamenti opposti, mal assortiti in partenza, che in nome dell'amore e del lieto fine dovrebbero procedere insieme. Il luogo è una Parigi svuotata dalle grandi vacanze. I protagonisti sono un professore con qualche fisima, scapolo dalla nascita, poco comunicativo e in odor di misoginia, e la sua estroverta, incandescente, sovrastante vicina. Lui cova la solitudine, lei che invece non la sopporta, cova idee suicide. Ma dietro suggerimento telefonico di un'amica, la signorina depressa trasforma l'energia autodistruttiva in piano di conquista del primo scapolo che le viene a tiro. Quando le sue diavolerie strappano il professore dal suo guscio domestico e determinano l'incontro, il meccanismo teatrale si avvia senza intoppi, fra indigeribili cene esotiche, seduzioni stentate, andirivieni da un appartamento all'altro, baruffe. I due litiganti finiranno coll'unire con una scala a chiocciola i loro appartamenti, in attesa della sorpresa che coronerà la loro unione, un lieto evento annunciato con tre culle.

Impagabile il dialogo, carino l'intreccio, rapido il ritmo pur nell'eccedenza di toni grotteschi: è garantita la presa sul pubblico che con allegria applaude senza riflettere sul futuro improbabile di una simile coppia. *Mirella Caveggia*

## Storia di Betty mimata da Nola Rae

ELIZABETH'S LAST STAND, di e con Nola Rae (seduttiva), progetto d'immagine (affascinante) di Matthew Ridout, musiche (d'atmosfera) di Peter West. Prod. London Mime Theatre.

Assurdo, quotidiano, inglese fin nel più piccolo

dettaglio tanto da essere elisabettiano. Il sogno di Nola Rae ci ha illuso di inquiete perfezioni anglosassoni, quelle che nascondono sempre lo scheletro nell'armadio.

Nell'armadio di questo mimo intelligente troviamo una maschera di angolosa eleganza e un racconto senza parole.

È la storia di Betty, innocente e attempata signorina con addosso un cumulo d'anni e di solitudine che sa arginare solo con una fantasia infantile e temeraria. Quella fantasia che da bambini ci faceva rifugiare nelle certezze dei sogni più improbabili.

Nola Rae si è formata alle alte scuole del Royal Ballet, di Marceau, di Jango Edwards e del London Mime Theatre. Da tanta scuola è scaturito un sogno di perfezione che non annoia e appaga l'immaginazione. *Rossella Minotti*

## Macbeth sperimentale fra cinema e teatro

MACBETH, di William Shakespeare. Regia (impressiva e sperimentale) di Cesare Apolito e Fabio Iaquone. Traduzione di Cesare Apolito. Video (suggestivo) di Fabio Iaquone. Costumi e scenografia (curati) di Attila David. Luci (eleganti) di Giovanna Venzi. Suono e musiche (bellissime) curate da Fabio Iaquone. Attori (in scena): Francesca Giordani, Lorella Serni (molto incisive entrambe) e Cesare Apolito.

Il cinema nel teatro? Può funzionare. È il caso di questo gradevole *Macbeth* di Apolito e Iaquone, solo in parte recitato sulle assi del palcoscenico e per lo più proiettato su di uno schermo che sovrasta la scena e la incatena alla suggestione dell'immagine filmica. Un modo esteticamente raffinato per raccontare i fantasmi di un testo tutto popolato, nella lettura registica, da ombre e risentimenti, voglia di spiazione e odii inestirpabili, dove la strega è l'altro *Macbeth*, l'eroe della crudeltà, e dove le pieghe buie dell'inconscio si infittiscono tra i bagliori del cinematografo.

Ma quando il grande schermo tace e la parola passa alla scena «vera», quella del teatro, la struttura dello spettacolo vacilla pericolosamente. I due codici linguistici, il filmico e il teatrale, stridono, non riescono a incontrarsi. E il «teatrino» degli attori in carne ed ossa nel confronto si svela fragilissimo e se ne sta lì di fronte alla platea, miserella, come se il mondo inconsistente della celluloida ne superasse di molte misure la capacità d'incanto. Allora, dopo tanta sperimentazione, viene un dubbio: ci vuole proprio il cinema per far parlare il teatro? *Valeria Carraroli*



## CHI HA PAURA DI VIRGINIA WOOLF?



## Sente il peso degli anni la terribile coppia di Albee

CHI HA PAURA DI VIRGINIA WOOLF? (1962), di Edward Albee. Versione (elegantemente crudele) di Franco Brusati. Regia (fra Strindberg, Beckett e Mamet) di Franco Però. Scena (fin troppo simbolica) di Antonio Fiorentino. Costumi (eleganza e casual) di Silvia Morucci. Musiche (temi americani e intonazioni grottesche) di Antonio Di Pofi. Con Marina Malfatti (Martha, con generoso impegno), Corrado Pani (George, con scavi psicologici), Claudio Puglisi e Nicoletta Robello (Nick e Honey, recitazione sopra il riga). Prod. Ghost Teatro.

Nel recensire la prima versione italiana dello spettacolo — 1963, regia di Zeffirelli, interpreti Enrico Maria Salerno e Sarah Ferrati — Flaiano sostiene che la fortuna della pièce derivava dall'aver Albee rappresentato il matrimonio «come una catastrofe temperata dal dialogo», dalle sottili, infinite torture morali che i coniugi possono infliggersi con la parola. Accostava poi il testo al sartriano *Huis clos* e osservava che la commedia «era arrivata in perfetto orario», quando l'istituzione matrimoniale era soggetta a tensioni in tutto l'Occidente.

È ancora così trent'anni dopo? Credo che la questione che pone l'attuale riallestimento sia proprio questa, visto che dal principio degli anni Sessanta alcune picconate sono calate anche da noi sull'«istituzione matrimonio», dal divorzio ad una visione de-drammatizzata delle difficoltà della coppia, dall'evoluzione femminista ad una concezione meno tragica della vita. Se così è, allora troverebbe una spiegazione l'impressione che ho avuto al Carcano (gremio di un pubblico attento e, per la cronaca, generoso di applausi): quella di trovarmi di fronte ad un testo invecchiato, non soltanto per una certa usura della crudezza del linguaggio ma anche per una diffusa enfattizzazione delle situazioni che, gratta gratta, rinvia più a Ibsen che a Strindberg.

È noto il plot di questo dramma della crudeltà che si svolge in un living dalla mezzanotte all'alba, dopo una festa dalla quale sono tornati alticcii George, 46 anni, e Martha, 52. Sono presenti anche Nick e Honey, una coppia più giovane invitata a concludere la serata e presto coinvolta nelle dispute dei coniugi più anziani. Siamo in una cittadina universitaria del New England, dove George ha avuto una cattedra di storia grazie a Martha, ch'è figlia del rettore, e Nick è professore di biologia. Tutti scolano bottiglie e Martha, scontenta e volgare, umilia George, professore e marito fallito, davanti agli ospiti, fino ad adescare Nick, che a sua volta ha dei problemi con l'isterica moglie Honey, la quale ha orrore della maternità. Vendetta del tortuoso, esasperato George, il quale annuncia la morte di un figlio immaginario, inventato da Martha in un tentativo di salvarsi dalla disperazione. All'alba gli ospiti partono, anch'essi provati dai giochi crudeli dell'altra coppia; e i due si ritrovano soli con i frammenti della loro unione fallita.

Si poteva «aggiornare» la lettura del testo? Riaccostare gli «astratti furori» della terribile coppia di Albee al nostro sentire di oggi? Mi pare che il regista Però — di cui ho sempre ammirato la finezza delle analisi — abbia cercato di farlo. Ma i risultati sono parziali, condizionati da un insieme di componenti eterogenee: il dispositivo scenico raffigurante una gabbia di ferro per le belve di un circo è vistosamente simbolico; i residui di una drammaturgia alla O'Neill e alla Williams nella prima parte, tutta impennate violente, costringono la generosa Marina Malfatti a ricorrere alle risorse del mestiere per dare spessore al personaggio, e male combaciano con il ben più riuscito epilogo, dove troviamo finalmente il vuoto e il gelo di un vero dramma, l'aggressività di Nick e l'isteria di Honey, invece di crescere con il loro disagio, sono subito e completamente manifeste sul registro alto. Ne risultano scollamenti di tono, momenti in cui l'artificio di «trovate» forti occupa il terreno del vero scontro psicologico. Più favorito dal testo, Pani cala il personaggio di George in un sottosuolo dostoevskiano, con buoni risultati di credibilità. Marina Malfatti disegna a tratti forti la figura di una Martha aggressiva, vendicativa, infomane e trova accenti più sofferiti e credibili nella parte del disinganno, davanti al «cadavere» del figlio mai esistito. *Ugo Ronfani*



## Comicità schietta e corposa di Aldo Giuffrè in *Scarpetta*

'O TUONO 'E MARZO, di Vincenzo Scarpetta (1912). Adattamento, regia, interpretazione di Aldo Giuffrè (grande artigianato napoletano). Scene e costumi (vistosamente farseschi) di Carlo Serafini. Musiche (parodie del café chantant) di Nello Ciangherotti. Con Wanda Pirol, Rino Santoro, Enzo La Marca, Giovanni Ribò, Rino Troise, Rosaria Carli (i più spiritosi) e Francesca Covatta, Antonio Lubrano, Monica Sollese. Prod. Teatro delle Muse, Roma.

'O tuono 'e marzo era piaciuto a Eduardo De Filippo (ch'era, come si sa, fratellastro di Vincenzo), ed ora viene riproposto in toni francamente farseschi, all'insegna di uno schietto artigianato teatrale che conosce a perfezione i meccanismi della comicità, da Aldo Giuffrè, direttore di compagnia al rinato Teatro delle Muse, una sala popolare destinata al repertorio brillante. Il pubblico ci sta; l'ho visto ridere di gusto, senza complessi, ed era pur sempre un ridere di un gradino più alto di quello della comicità televisiva, legato agli archetipi delle maschere, delle macchiette, dei caratteri. Ho avuto l'impressione, anche, che gli spettatori intendessero festeggiare, affettuosamente, quello dei due Giuffrè che un infortunio alle corde vocali pareva avere condannato all'inattività. Attore di razza, Aldo Giuffrè ha saputo invece trasformare l'handicap in una singolarità efficace ed il pubblico, giustamente continua a seguirlo. Marzo 1895: la bella Sofia, che alloggia all'Hotel Cavour, si rifugia nella stanza di uno sconosciuto perché spaventata da un tuono durante un temporale; e nove mesi dopo nasce un bel maschietto. Il quale, educato in un collegio di prim'ordine, diventa una reincarnazione borghese dell'«immortale» Felice Sciosciammocca. Il meccanismo della vicenda (ricalcata da *Colpo di fulmine* di Kaurroff) vuole che Felicino venga a conoscenza dei suoi natali: ma la strada della verità è lunga e tortuosa in quanto un parassita ex netturbino che, novello Tartufo partenopeo, vive in casa di Sciosciammocca, si fa passare per il cliente dell'albergo che aveva abusato della paura di Sofia. Non contento della prodezza del parassita, Turillo Sciarola, assume anche la paternità di una sciantosa, Giulietta Spina, che per accasarsi bene ha bisogno di un onorato genitore. Siccome questo piccolo mondo s'incontra di continuo in casa Sciosciammocca, non vi è difficile immaginare il seguito. Giuffrè è il tartufesco, sfrontato, canagliesco Turillo; la sua voce cassée, i suoi lampi di rozza astuzia e la sua grassa villania, s'innestano in una co-

micità farsesca, senza mezze misure, e finiscono per esprimere, corposamente, un carattere. Enzo La Marca, figlio di una sorella dei Giuffrè come Fabrizio La Marca, nel ruolo di un procacciatore di false paternità, è uno Sciosciammocca non sai se candido o rammollito dagli agi borghesi. Di buona comunicativa Wanda Pirol come Sofia, gustosa la macchietta del domestico gay del Troise, quasi surreale il Ribò nel ruolo dello spasiante della sciantosa. U.R.

## Scaccia diventa Nerone per ricordare Terron

NERONE, di Carlo Terron. Regia (esile) di Mario Scaccia. Scene e costumi di Mario Padovan. Musiche di Federico Amendola. Con Mario Scaccia (poliedrico istrionismo).

Un affettuoso omaggio alla memoria dell'autore e dell'amico questo *Nerone* presentato da Mario Scaccia a un anno dalla scomparsa di Carlo Terron, che per lui lo aveva appositamente scritto. Messo in scena per la prima volta nel 1981, esso costituisce l'ultimo lavoro di questo drammaturgo le cui opere ebbero l'insolito destino di essere accolte con successo immediato per cadere poi in quell'indifferenza verso l'autore italiano che, come critico, egli vedeva perpetrare come una profonda ingiustizia. E viene oggi riproposto nell'edizione definitiva del 1986, in cui Mario Scaccia assolve al doppio compito di interprete e regista, calandosi con evidente aderenza nei panni di un personaggio che lo ha sempre attratto e che, come egli stesso afferma, gli urgeva dentro con la voglia di far conoscere, a chi non l'avesse ancora capito, l'essenza della sua natura istrionica.

Eccolo allora affrontare col piglio lucido e provocatorio dell'attore protagonista della commedia la scrittura smagliante e iconoclasta di Carlo Terron, estraendone, sul filo di un monologo che si snoda tra commedia, farsa e cabaret, sfaccettati baleni di tagliente irrisone o di insinuante causticità. Tra cui l'attore sembra muoversi perfettamente a suo agio come un folletto maligno e guizzante che affonda con la sadica inesorabilità di un bisturi nel tessuto della storia per riportarne in superficie un personaggio di torbido narcisismo e di esibita teatralità.

Ed è indubbio che la corruzione mostruosa e impudente, folle e lucida al tempo stesso di questo *Nerone* trovi in lui un interprete ideale di compiaciuto istrionismo, capace di entrare e uscire agilmente dai panni dell'imperatore a quelli di Seneca o di Agrippina, tessendo un humus di trame crudeli, di passioni incestuose, di sotterranei attentati, in cui il gioco feroce di una orgiastica follia sembra innestarsi con l'ambiguità ineluttabile di una libertà prostituita.

Ma, se come interprete, Mario Scaccia mostra di possedere la scena con la poliedrica abilità di un autentico mattatore, più debole appare la sua tempera di regista.

L'allestimento di questo *Nerone*, infatti, denuncia una sorta di scollamento tra la smaltata ricchezza di una scrittura di lucidissima incidenza e la gratuità di gesti inessenziali e nevroticamente ricorrenti, chiamati a colmare i vuoti e le debolezze di un filo registico di evidente povertà inventiva. Antonella Melilli

## Raf Vallone imprigionato in un mondo artificiale

IL PRESIDENTE, di Rocco Familiari. Regia (severa) di Krzysztof Zanussi. Con Raf Vallone (partecipa misura). E con Fiorenza Marchegiani, Paolo Lorimer e Alfredo Traversa. Partecipazione in video di Oriana Baciardi, Pierluigi Misasi, Osvaldo Ruggieri, il soprano Annalisa Familiari, il pianista Eugenio De Rosa e il giornalista televisivo Piero Badaloni. Prod. Eao.

Un testo nuovo, osserva Krzysztof Zanussi, costituisce un avvenimento piuttosto eccezionale e lo è ancor di più quando esso affronta tematiche capaci di indurre a riflettere sull'esistenza stessa nella sua specularità di realtà e di illusione. E con Voltaire e con una settecentesca conversazione filosofica, proiettata da un enorme schermo sui numerosi terminali sparsi sulla scena, si apre appunto *Il presidente* di Rocco Familiari, da lui diretto, al cui centro è la figura di un ex reporter, reso invalido durante un'azione di guerra, che si è costruito attorno, col supporto di una tecnologia raffinatissima e di due dozzine di satelliti, un mondo artificiale depurato da ogni violenza e



crudeltà. Un mondo perfetto e sostitutivo di ogni affetto per il tecnico che lo ha concepito, ma vuoto e morto per la donna che da lui vorrebbe un figlio e che ancora sente il richiamo di una vita vera, fatta anche di dolore e di sangue. E sarà lei infatti ad affiancare il vecchio nella sua decisione di rompere l'isolamento dal mondo falso in cui da anni si è rinchiuso e di presentarsi alle elezioni presidenziali per un tentativo, forse ancora possibile, di bandire dalla vita reale ogni germe di odio e di guerra. Un sogno che il tecnico asseconda e vanifica in pura illusione realizzando un circuito chiuso da cui le parole del presidente, i suoi programmi, le sue promesse, non potranno mai giungere alle orecchie della gente.

Ma l'interesse e la profondità dell'argomento non bastano a salvare la debolezza di un po' concettosa di una drammaturgia incapace di sfuggire alle secche di una fastidiosa aridità speculativa e punteggiata di lunghi monologhi in cui Raf Vallone, arroccato su una sedia a rotelle, profonde la sua tempera di attore generoso. Un po' segaligno invece Paolo Lorimer, nel ruolo del tecnico legato da un amore gelido all'impenetrabile sistema da lui creato. Mentre, a dispetto di ogni buona volontà, Fiorenza Marchegiani sembra muoversi un po' passiva tra le pareti plumbee e il vago sapore galattico di quell'autentico bunker ideato dalla scenografia di Manuel Giliberti. Antonella Melilli

## Il fantasma di Esenin e l'avanguardia russa

LA LUNA RIDEVA COME UN PAGLIACCIO, da Sergej Esenin. Da un'idea di Giacomo Martini e Aldo Sassi. Con Aldo Sassi (bravissimo) e la partecipazione (molto efficace e pertinente) del flautista Marco Coppi. Prod. Nostos.

Cosa accade quando un vero attore incontra un grande poeta? Dieci minuti indimenticabili in una serata di teatro autentico, serio, civile, impegnato, lontano dai clamori facili di un'estate teatrale «festaliera», dimentica spesso dei suoi stessi riti più significativi, con colpevole noncuranza. È accaduto infatti che in un minuscolo spazio teatrale, a Porretta terme, affollato di gente, è andato in scena un importante spettacolo, una inattesa (come lo sono i veri eventi della scena, imprevedibili, che scoppiano «quasi» all'improvviso) performance teatrale di straordinaria intensità ed efficacia, protagonista Aldo Sassi che ha letto e interpretato con notevole passione e maestria scenica poesie del poeta russo Esenin, e ampi brani del suo poema *Anna Snegina*, con quella partecipazione, discreta ed emozionante, alle cose che diceva e faceva in scena che di colpo ci ha riportato al teatro d'avanguardia di vent'anni fa quando la ricerca teatrale era prima di tutto un fatto politico, di scelta totale, e recitare era insieme cultura (ideologia) e artigianato (cioè continuo apprendistato) scenico.

Un tavolo, una sedia, un leggio, fogli di quaderno; e quelle parole che rimbalzano secche, nitide, sicure in una vecchia sala magicamente risonante. Una semplicità espressiva, quasi un'astuzia dell'intelligenza, che riesce a rendere viva e presente in quel piccolo spazio di palcoscenico l'esistenza tragica ed esemplare del poeta russo che forse più di ogni altro ha interpretato e rappresentato i fermenti, le contraddizioni, gli strappi dell'anima del mondo contadino e della società sovietica dopo la rivoluzione d'Ottobre. Morì suicida nel 1925, forse per troppo bisogno di vita, in una camera d'albergo, una notte, con la cinghia della valigia, dopo aver scritto col suo sangue, per mancanza d'inchostro, l'ultima sua poesia *Arrivederci, amico, arrivederci*. E quella stanza attraversata da parole resuscitate, sembra diventare per un attimo una delle tante dimore dove Esenin amava leggere agli amici i suoi poemi drammatici.

Assecondato dagli interventi musicali del flautista Marco Coppi, con cui costruisce un vibrante contrappunto sonoro voce/flauto, Aldo Sassi ci regala quei febbrili dieci minuti finali dove manda in frantumi espressione e convenzione scenica per quell'istante di verità vera dove l'angoscia sta per divenire catastrofe. Giuseppe Liotta



## Streghe, diavoli e spettri nel *Munaciello* di Tato Russo

O' MUNACIELLO, da Antonio Petito (1822-1876). Rielaborazione, regia, scene e interpretazione di Tato Russo. Musiche originali di Antonio Sinagra. Costumi di Giusi Giustino. Coreografie di Aurelio Gatti. Con 16 attori in una cinquantina di ruoli e 4 orchestrali, tutti professionalmente bravi, fra cui Mimmo Brescia, Daniela Cataldi, Franco D'Amato, Donatella De Felice, Rino Di Martino, Anna Esposito, Ernesto Lama, Enzo Romano. Prod. Teatro Bellini, Napoli.

Riusciranno, in questa Italia dei teatri disuniti, gli spettatori del Nord a vedere questo spettacolo intelligente, poetico e divertente, nella migliore tradizione della scuola napoletana? Avendo condiviso l'entusiasmo degli spettatori del Bellini, che l'hanno molto applaudito, io lo spero. Credo che *O' Munaciello dint' a casa 'e Pulicella*, che Tato Russo ha reinventato muovendo dalla farsa più famosa dell'illetterato, geniale Antonio Petito, abbia quasi lo stesso valore dell'operazione condotta da Strehler sul goldoniano *Arlecchino* agli albori del Piccolo Teatro. Recupera secondo la nostra sensibilità di spettatori fine Novecento un testo ormai venerando del teatro partenopeo del secolo scorso, senza tradirne lo spirito, contaminandolo tuttavia con citazioni dalle scene dell'espressionismo, del surrealismo, dell'assurdo. Un'operazione culturalmente avvertita, di grande livello artistico, insomma con tutte le carte in regola; e non sarà qualche residua prolissità nella prima parte, facilmente eliminabile dopo le prime recite, a farmi dire il contrario.

La struttura d'insieme dello spettacolo è quella dell'originale di Petito, andato in scena al San Carlino di Napoli centoventidue anni orsono. *O' Munaciello* di cui al titolo — spiritello maligno ma non perverso, dispettoso *genius loci* delle case della povera gente — s'introduce nel tugurio dell'eterno affamato Pulcinella, al secolo il vetturino da nolo Cetrulo, fratello di latte del povero Rafaniello, e prima gli manda in sogno diavoli e streghe, nani e fantasmi, nonché l'enorme Mmalora Nera (figliata dal teatro del Bread & Puppet) che officia sotto la quercia del sabah di Benevento. E se prima spaventa Cetrulo-Pulcinella, nel suo sonno agitato dalla fame, con sortilegi, incantesimi e tiri mancini, alla fine O' Munaciello prende le difese del poveraccio, l'aiuta a sbarazzarsi di creditori, nemici e rivali in amore, lo libera dal malocchio, ne consacra i diritti sociali. Lieto fine, insomma, come nell'originale di Petito, anche se la fortuna di Pulcinella resta circoscritta al sogno: l'epilogo immaginato da Russo ha la malinconia di un risveglio disincantato; restano alla maschera nuovamente triste e affamata due tronconi di ali con le quali vorrebbe spiccare il volo verso la materna Mmalora, ed invece si trova solo e smarrito. La pensosità e il disincanto del finale sono i segni stessi della riscrittura in chiave contemporanea della farsa. Lo spettacolo è insieme una esplorazione antropologica della fantasia popolare, un viaggio nella memoria della maschera di Pulcinella e l'ascolto di un mondo infantile serbato intatto nell'*homo neapolitanus*. Tanta ricchezza di suggestioni esplose felicemente per la gran dovizia di trovate e di trucchi scenici, per l'intreccio del vecchio realismo napoletano con citazioni «colte» dal teatro di questo secolo (da De Filippo a Savary, da Ionesco al già citato Bread & Puppet), per la felice trasformazione delle figure archetipiche della scena napoletana in figure del cabaret espressionistico (un Satanasso androgino, con cappello a cilindro, cala dall'alto con la voce di Mistinguette, ed effetti da Folies-Bergère); per la spiritosa reinvenzione, con capovolgimenti di effetti, di situazioni tipiche, come Pulcinella gravido che mette al mondo una nidia di Pulcinellini, o una nevicata da Eduardo miserabilista. Fra Carnevale e Quaresima, fra rozza corporalità e inconscio, in un continuo movimento di Munacielli di ogni colore, mostri di domestici inferni, larve umane da Corte dei Miracoli, si snoda la tonificante saga dei poveri finalmente salvati dalle forze misteriose del bene.

Mentre domina la fiabesca sarabanda, Tato Russo anima con efficaci coloriture il suo Pulcinella; e lo coadiuvano — sul palcoscenico, nelle nicchie del contenitore scenico — attori bravissimi nei più spericolati, surreali esercizi di trasformazione. Ugo Ronfani



### L'immobilità concettuale del saggio pescatore

LA ROSA NERA, di Rodolfo Chirico. Regia e scenografia (delicata levità) di Adriana Innocenti. Con Piero Nuti (aderente partecipazione), Marco Carbonaro (acerbo) e Simonetta Giurunda (sensibilità).

Un palcoscenico, la nostra splendida lingua, un poeta, degli attori sensibili e bravi e a muovere i fili... una donna di teatro. Queste le note di regia di Adriana Innocenti, che alla *Rosa nera* di Rodolfo Chirico sembra accostarsi col segno di un'affettuosa delicatezza, riflessa anche nei brevi cenni scenografici con cui delinea una marina sfiorata a tratti da un lontano suono di mandolino. Ma proprio questo sincero coinvolgimento determina forse il limite stesso dell'allestimento. Su cui pesa l'immobilità di un testo che, se testimonia l'umiltà di un attore pronto a rimettere in discussione il proprio ruolo, vede l'autore lanciarsi in lunghe teorizzazioni su una vita teatrale incapace di uscire da sclerotizzati schemi tradizionali. In scena un uomo, in apparenza un semplice pescatore, immerso in un senso di delusa stanchezza e, accanto a lui un discepolo che, un po' sulle orme di antiche reminiscenze classiche, stimola con la sua sete di sapere le riflessioni del maestro. Ma troppo chiuso in una cupezza, che s'innesta sullo sfondo di una tragica morte, appare Piero Nuti, a cui è affidata tutta la concettosità del testo, e acerbo a sua volta Marco Carbonaro nei panni del discepolo. Mentre perfettamente a suo agio si muove Simonetta Giurunda nell'innocente smemoratezza di una giovane folle che sembra offrirsi alla vita e irradiare intorno a sé la chiave luminosa di una istintiva solarità. Antonella Melilli

### Sesso un po' grossolano per alchimie libertine

MUTUS LIBER (serata alchemico-libertina), scritto e diretto da Riccardo Reim. Scene e costumi ('700) di Fausto Giannubilo. Musiche eseguite in scena da Andrea Bianchi. Con Lucia Ragni, Gianni De Feo, Diego Ruiz (tutti bravissimi). Prod. Stanze segrete.

Atmosfere decadenti ed estenuate colorano di toni putrescenti questa ricostruzione di un rito alchemico, liberamente ispirata al *Mutus Liber* di Altus, al *Fisiologo*, al *Liber Monstrorum* e ai formulari di magia del XVII e XVIII secolo. Una vecchia signora di dubbia professione, un cava-

liere dai modi dozzinali e un gigolo intorito animano una serata magica, piena di formule e gesti iniziatici, ma soprattutto di sesso un po' grossolano. Uno spettacolo complessivamente noioso e sgradevole (vietato ai 18), sempre alla ricerca di sapori ambigui e ammiccanti, che denuncia una sostanziale pretestuosità registica, non giustificata dall'ottima prestazione degli interpreti, né dallo spunto storico-filologico del testo. E se l'intenzione era ironica, beh, allora bisognerebbe ricordare che l'ironia andrebbe intesa come «il sorriso dell'intelligenza», non come il rutto della volgarità. Valeria Carraroli

### La trasgressione apparente del cannibalismo erotico

GLORIA, di Andrea Taddei. Regia di Andrea Taddei. Scena (suggestiva) di Marco Mencacci. Costumi di Ugo Pagano. Con Ida Marinelli, Armida Armada e Alessandro Artizzu. Prod. Teatriditalia, Milano.

«A tavola e nell'alcova si invita una volta sola», soprattutto se a essere consumata è la carne umana e quindi l'amante che viene «antropologicamente» assunto finisce per veder ridotto il suo cervello ad una squisita mousse. È *Gloria* l'ultima fatica di Andrea Taddei, premio Francesca Alinovi per la stagione '91/92. Atto unico, cuore



di una trilogia, di cui il primo è ancora in fase di scrittura e il terzo *Le tentazioni di Toni* debutterà in marzo. *Gloria* è ambientata in una cucina-altra, dove il cibo diventa metafora amorosa, invenzione e rito religioso. Lo spettacolo suddiviso in quadri rimanda alla struttura liturgica della messa di gloria (da qui il titolo), scandita nelle varie fasi in cui avviene, ed è qui l'elemento cannibalico, la consumazione gastronomica di un amore. Su un impianto scenico di notevoli aspettative, più o meno soddisfatte, Ida Marinelli e con lei due «figurazioni», un uomo e una donna nudi che appaiono variamente sezionati e incastonati nella scena stessa, dentro il forno a microonde, sul piano cucina, dentro le pentole, celebra in versi la sua messa d'amore, fino al sacrificio finale dell'amato, con conseguente produzione di gustosissima mousse di cervello umano appunto. Il tutto condito da musiche sacre, e inframmezzato da ricette, se non altro spiritose come la torta di hashish, a tal punto che verrebbe voglia di prenderne nota. Della trasgressione, di cui probabilmente il testo di Taddei si fa carico in un crescendo di estasi sacrificali, nemmeno l'ombra. In un allestimento prevalentemente di impatto visivo, dove la scena, le musiche, i corpi e i costumi mirano a colpire l'occhio e all'occhio si fermano, viene solo da chiedersi quale idea drammaturgica sia stata sviluppata in *Gloria* e, se anche ne è stata sviluppata una, perché non è riuscita a spiccare il volo fuori dalle pareti domestiche di una cucina dorata, effimera forse, per quanto suggestiva e piena di promesse? Claudia Pampinella

### Comicità mediterranea al Juvarrà di Torino

L'«Autore italiano comico mediterraneo» è l'anima della presente stagione del Teatro Juvarrà di Torino. La saletta settecentesca dalla grazia severa è risuonata delle risate di tanti giovani, felici di divertirsi con opere che ossigenano il sangue. Gli autori figuranti in lista sono di nuova leva, ma in gran parte già affermati. Si citano — anche se vanno riconosciuti i meriti di tutti gli altri — Umberto Marino, autore di *Volevamo essere gli U2*; Stefano Benni, che per la prima volta ha dirottato sul teatro la sua brillante ispirazione scrivendo la storia di un collezionista di lepidotteri e di sogni, *La signorina Papillon*; i torinesi Guido Castiglia e Mario Cavallero, responsabili di elucubrazioni e sghignazzate sui *Partiti - partecipi passati, o gruppi che hanno superato ogni limite?*; Luca Ragagnin, che per il Granserraglio, organizzatore della parata, ha scritto *La porta*, ritratto di un pensatore in fervente attività. In *Torna a casa Ulisse*, divertente mattaccionata, si è autotrascinato in scena, a furor di popolo più che di critica, il simpatico, imperturbabile Bruno Gamberotta insieme a due Sorelle Supurbe, private della terza unità.

Non si è visto il ventaglio spiegato delle proposte, ma in questa rassegna due spettacoli meritano una nota. *Max*, strampalattissima fantasia di Vasco Mirandola, che racconta di un uomo «dotato di una faccia difficile da ricordare e di mani che hanno un rapporto affettivo con le tasche», il quale ama, riamato, la propria solitudine invasa da galle in sciopero (adorate pennute antropomorfe, a cui le uova scappano lo stesso). Giorgio Donati e Jacob Olsen, responsabili di *Horror e terror* — caciaroni, confusionari nel loro perfetto ritmo, sensibili e abilissimi artefici di una comicità un po' sfatta di segno francese — fingono di dispensare brividi con efficacissime, fluenti cavolate (racchette che distribuiscono pestaggi, topi micidiali che non vogliono sapere di entrare nei cannoni, zombi che «fanno mente locale»). Sono portatori di uno stile inedito che merita un inserimento nelle nuove antologie. Mirella Caveggia

# ubulibri

## I testi

### **Commedia dell'estraneità e della seduzione**

di Arthur Schnitzler  
pp. 288, L. 25.000

### **Ignorabimus**

di Arno Holz  
pp. 248, L. 35.000

### **Teatro**

di Pablo Picasso  
pp. 128, L. 10.000

### **Teatro III**

di Thomas Bernhard  
pp. 206, L. 20.000

### **Teatro I**

di Heiner Müller  
pp. 134, L. 28.000

### **Germania morte a Berlino e altri testi**

di Heiner Müller  
pp. 148, L. 30.000

### **Largo desolato**

di Vaclav Havel  
pp. 144, L. 16.000

### **Perdita di memoria**

di Federico Tiezzi  
pp. 120, L. 12.000

### **Commedie**

di Franco Brusati  
pp. 340, L. 38.000

### **Teatro di prosa in versi**

di Rainer Maria Rilke  
pp. 356, L. 35.000

### **Teatro**

di Copi  
pp. 336, L. 40.000

### **Besucher**

di Botho Strauss  
pp. 124, L. 25.000

### **Il teatro del sarto**

di Franco Scaldati  
pp. 172, L. 24.000

### **L'angelico bestiario**

di Enzo Moscato  
pp. 296, L. 40.000

### **Il ritorno al deserto e altri testi**

di Bernard-Marie Koltès  
pp. 212, L. 38.000

### **I rifiuti, la città e la morte e altri testi**

di Rainer Werner Fassbinder  
pp. 124, L. 33.000

## Ultimi titoli

### **L'atto di vedere The Act of Seeing**

di Wim Wenders  
pp. 184, L. 34.000 - I libri bianchi

### **Modern Nature Diario 1989-90**

di Derek Jarman  
pp. 184, L. 60.000 - I libri bianchi

### **Morte di un matematico napoletano**

di Fabrizia Ramondino e Mario Martone  
pp. 156, L. 25.000 - I film Ubulibri 1

### **L'aquila bambina**

di Antonio Syxty  
pp. 72, L. 16.000 - La collanina 13

### **L'attore mentale**

di Giorgio Barberio Corsetti  
pp. 176, L. 26.000 - I Cahiers di teatro 4

### **Il teatro della Societas Raffaello Sanzio**

di Claudia e Romeo Castellucci  
pp. 189, L. 29.000. I Cahiers di teatro 5

### **Il Patalogo Quindici Annuario dello Spettacolo 1992**

pp. 320, L. 70.000

UNA BELLA BIOGRAFIA SUL MISTERO BERNHARDT

# IL VULCANO SARAH

*La prima Divina dei tempi moderni fu una personalità istrionica, una donna appassionata capace di slanci generosi, di furori e di tenerezze - Attraversò più volte l'Atlantico, si spinse in Russia, fu milionaria e indebitata fino al collo, osò interpretare in età matura Amleto e L'Aiglon di Rostand.*

UGO RONFANI



«**C**i sono — scrisse Mark Twain — cinque categorie di attrici: quelle pessime, quelle discrete, quelle brave, le grandi attrici... e poi c'è Sarah Bernhardt». George Bernard Shaw non era d'accordo, parlò del «carattere puerilmente egotistico, ingannevole» della sua recitazione. Anche Cechov, irritato per la straripante pubblicità che accompagnava la tournée dell'attrice in Russia, osò contraddire lo zar Alessandro III, che l'aveva colmata di attenzioni e regali, e ne criticò l'enfasi recitativa. Ma Shaw e Cechov furono in netta minoranza nel ridimensionare i meriti di colei che negli anni folli della Belle Epoque fu popolare quanto e più della trasgressiva, scandalosa Madonna che oggi primeggia nell'Olimpo massmediologico. Ogni epoca ha i suoi miti; nel caso del divismo si tratta — hanno spiegato teorici come Ernst Gombrich e Umberto Eco — di fenomeni provocati dal rapporto fra l'immagine e un dato contesto culturalizzato; in altri termini, ogni tipo di cultura stabilisce i suoi codici del vedere, i quali diventano parametri generanti «la realtà» di ciò che viene percepito. Un saggio di tre specialisti, John Srokes, Michael R. Booth e Susan Bassnett, dedicato alla Bernhardt, a Ellen Terry e alla Duse (*Tre attrici e il loro tempo*, Costa e Nolan Ed., pagg. 237, L. 30.000) spiega appunto il divismo come un «immaginario» costruito con convenzioni segniche attraverso le quali gli spettatori percepiscono i loro idoli: fu così che la Bernhardt, «costruita» con un insieme di racconti mirabolanti sulla sua vita, con un intreccio fra i suoi personaggi e la sua persona, con le immagini diffuse su di lei dalla fotografia e dal cinematografo nascente, con le interviste e una pubblicità martellante, diventò l'incarnazione stessa della donna passionale, dell'attrice dionisiaca (definizione della scrittrice Willa Cather, l'autrice di *La mia Antonia*), mentre la Terry riuscì a proporre di sé un'immagine di intramontabile fanciullezza anche quando, ormai, doveva leggersi su dei fogli le battute che non riusciva più a ricordare e la Duse, sorpresa spesso nell'atto di incipriarsi meticolosamente, passò per l'attrice «naturale» per antonomasia, che recitava senz'ombra di trucco. Nel saggio che ho appena ricordato si specifica, opportunamente, che il divismo fine Ottocento maturò non a caso in un'epoca in cui la recitazione evolveva verso il naturalismo, il che alimentò l'equivoco che le tre dive fossero attrici «naturali», mentre è sufficiente rivederle in qualche spezzone del cinema muto per renderci conto che, in realtà, aderivano ad un sistema di convenzioni epocali.

## AFFETTO E IRONIA

Fatto sta che Sarah Bernhardt, più di ogni altra nel mondo dello spettacolo e con mezzo secolo di anticipo sulle star di Hollywood, Greta Garbo compresa, fu la prima attrice ad essere «diva», anzi «divina». Molto propriamente così si intitola — *La divina Sarah*, Editore Arnoldo Mondadori, pagg. 370, L. 36.000 — la scrupolosa, ma anche brillante e divertente biografia che Arthur Goild e Robert Fildale (celebri soprattutto come duo pianistico fino al decesso del Goild, nel '90) hanno scritto sulla Bernhardt. Il libro è davvero godibilissimo: un omaggio sincero alla «divina» che si tiene sul tono di un racconto affettuosamente ironico, tanto da evitare le secche di una stucchevole agiografia e da sollecitare la complicità divertita del lettore davanti al «tourbillon» di avventure, amori, prodezze e follie reali o inventate di colei che oltre ad essere, indubbiamente, una grande artista dalla testa ai piedi, fu il primo genio della pubblicità dell'epoca moderna.

## COME MANON

Quanti soccomberono al suo fascino si lasciarono volentieri ingannare dal gioco di specchi di tutta un'epoca con qualche virtù e molti vizi, che correva spensierata, senza saperlo, verso la prima guerra mondiale. Un'epoca nella quale la scena fu la società e la società la scena, incapace quasi quanto l'attuale di distinguere fra realtà e apparenza; e dunque propizia al gioco mondano, alla metamorfosi istrionica, al trionfo dell'artificio. Era nata Sarah, piccola ebrea, dagli amori di una cocotte di alto bordo che s'era fissata a Parigi dopo avere lasciato la natia Olanda ed avere viaggiato in lungo e in largo, con una complice sorella, attraverso l'Europa. A sedici anni Sarah fu messa dalla madre sulle ginocchia di un vecchio libertino, come le sorelle, una delle quali, tisica e drogata a vent'anni, ebbe la vita breve di una luciola. Fu dunque la giovane Sarah una Manon Lescaut, una Marguerite Gautier: parti che recitava nella vita, non sulla scena, finché l'incontro con il vigoroso Dumas père le aprì le porte incantate del teatro dove incontrò un dio, Racine, che la salvò dalla dissipazione nelle alcove della borghesia parigina. Studiò recitazione; poco perché l'arte di recitare l'aveva già imparata per l'appunto nella vita, e coltivò la disposizione naturale che aveva per la pittura e la scultura: è poco noto che Sarah espose per vent'anni, con successo non soltanto mondano, le sue opere al Salon di Parigi o accanto a Gustave Doré, l'illustratore principe del *Don Chisciotte* e della *Divina Commedia*, che fu uno dei suoi numerosi amanti. Georges Clarin, il pittore della Belle Époque, la ritrasse fra sete e broccati, con un levriere ai piedi; il famoso cartellonista Alphonse Mucha si impadronì del suo volto e ne fece il simbolo dell'Art Nouveau. Fu lei — si disse — ad ispirare *La signora dalle camelle* ad Alexandre Dumas figlio e la *Salomé* ad Oscar Wilde. Victor Hugo, gagliardo «tombeur de femmes», la incluse nel suo «tableau de chasse»; Marcel Proust ne fece un personaggio della sua *Ricerca del tempo perduto*; Sigmund Freud e D.H. Lawrence scrissero, l'uno con l'oggettività dello scienziato e l'altro con l'ardore del narratore, sulla sua sensualità felina. Cocteau cadde in estasi davanti ai suoi film (Sarah sarebbe proprio morta, nel '23, mentre girava un «muto» accanto al grande amico Sacha Guitry). E i manuali di recitazione decretarono che con lei cominciò lo stile naturalistico del teatro contemporaneo.

## ANCHE L'AMLETO

Ma non era soltanto, Sarah, una personalità istrionica. Era una donna appassionata, capace di slanci generosi, di furori e di tenerezze. Le sue lettere agli amanti, agli amici, all'adorato figlio Maurice possono sembrare enfatiche, smansiose, in realtà vibrano di sentimenti autentici, di slanci genuini. Sedusse con la penna Strindberg, Bjornson, Loti. Fu vicino ai Comenards, dalla parte di Dreyfus,

per l'Alsazia e la Lorena francesi. Attraversò più volte l'Oceano per le sue tournée nelle due Americhe, attraversò il Nuovo Mondo con treni speciali, andò a caccia di cocodrilli nella Louisiana, tornò in Europa con una specie di zoo e pretese di tenere in casa una scimmia, un ghepardo, perfino un leone. Ebbe una relazione tempestosa con il grande attore Monnet-Sully, pretese di imporre alle platee il suo giovane amante greco Aristidis Damala, giocatore e morfinomane, strappò un bel capitano alla sorella e l'atletico Jean Richepin alla rivale Réjane. Fu milionaria e indebitata fino al collo, aperse e chiuse teatri, osò interpretare il ruolo di Amleto e quello dell'Aiglon di Rostand all'età in cui le attrici vanno in pensione, continuò

a recitare anche quando fu amputata di una gamba e costretta a muoversi su una portantina. Il pubblico fu sempre con lei, fino a quando — 23 marzo 1923 — spirò fra le braccia del figlio ed ebbe funerali di popolo come quelli di Victor Hugo o di Edith Piaf. Il «vulcano» Sarah: per ritrovarla, fatevi guidare dal libro di Arthur Goild e Robert Fildale. □

A pag. 92, Sarah Bernhardt in «Amants» rappresentato nel 1895 alla Renaissance. Affiche del celebre Mucha.

MINISTERO TURISMO E SPETTACOLO  
REGIONE TOSCANA  
FONDAZIONE TOSCANA SPETTACOLO  
COMUNE DI FIRENZE

# TEATRO DI RIFREDI - Firenze

direzione artistica Pupi e Fresedde

STAGIONE 1993

Dall'8 al 31 gennaio - Pupi e Fresedde  
**CAFÈ CHAMPAGNE** scritto e diretto da Angelo Savelli  
con Gennaro e Gianni Cannavacciuolo ed Antonella Cioli

Dal 2 al 14 febbraio - La Bilancia  
**LADIES NIGHTS** di Mc Carten/Sinclair  
regia di Roberto Marafante, con Rosa Fumetto

Dal 16 al 28 febbraio - Arca Azzurra  
**ALLEGRETTO** nuova edizione, scritto e diretto da Ugo Chiti

Dal 2 al 7 marzo - Aringa e Verdurini  
**BEATLES SONGBOOK CONCERTO** di Maria Cassi e Leonardo Brizzi

Dal 15 al 21 marzo - Teatridithalia - Compagnia dell'Elfo  
**LA BOTTEGA DEL CAFFÈ**  
di Fassbinder/Goldoni, regia di Ferdinando Bruni e Elio De Capitani

Dal 31 marzo al 4 aprile - La Fantastika - Teatro Nero di Praga  
**NEL PAESE DELLE MERAVIGLIE**  
una creazione di Petr Kratochvil e Pavel Marek

Dal 13 al 18 aprile - Gruppo della Rocca  
**LEZIONI DI CUCINA DI UN FREQUENTATORE**  
**DI CESSI PUBBLICI** di Rocco D'Onghia, regia di Roberto Guicciardini

Dal 27 al 30 aprile - in esclusiva per l'Italia - Pauly Optic  
**SNUFFHOUSE - DUSTLOUSE** una creazione di Liz Walker e Gavin Glover

Dal 5 all'8 maggio - Pupi e Fresedde / Celebrazioni Lorenziane  
**EROICOMICA - SCENE DAL MORGANTE DEL PULCI**  
riduzione e regia di Angelo Savelli, musica di Jean Pierre Neel

*inoltre:*

Dal 9 al 13 marzo  
**DONNE IN SCENA** - Rassegna di teatro al femminile

Dal 20 al 25 aprile  
**FUORI CORSO** - Rassegna di teatro universitario

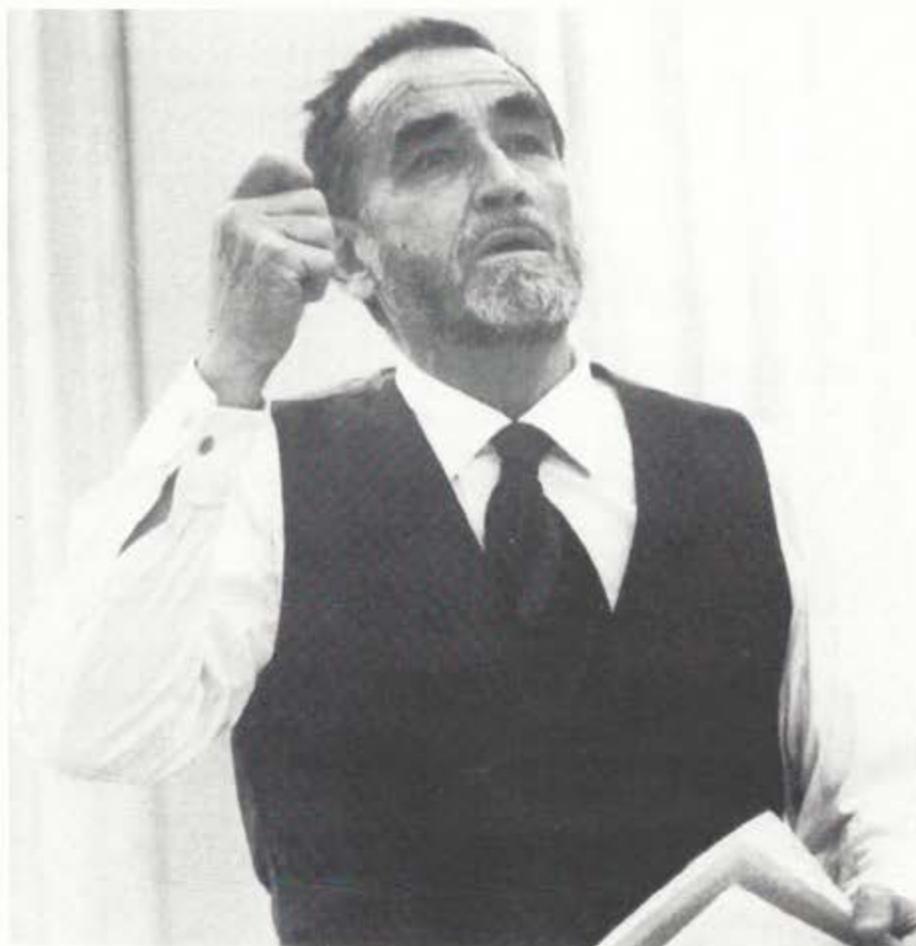
Dall'11 novembre al 30 maggio  
**PICCOLI EROI PER GRANDI STORIE** - Rassegna di teatro per le scuole  
in collaborazione con As.Ie.R. e Quartiere 5  
(Teatro all'Improvviso, Teatro dell'Arca, Piccoli Principi, Pupi di Stac, Teatro  
Gioco Vita, Accademia Perduta, Giallo Mare Minimal Teatro, Pupi e Fresedde)

IL CAPITANO ACHAB SUI MARI DELLA LETTERATURA

# ANCHE LA PAROLA È IN CRISI: PAROLA DI VITTORIO GASSMAN

*Un vero scrittore? La risposta è sì: al suo quinto libro, che raggruppa nove racconti di fiction sull'unico tema dell'usura del linguaggio, l'attore dimostra di avere le carte in regola per riconvertirsi nella scrittura - Ma l'augurio è che la sua «operosa vecchiaia» sia vissuta, ancora, sul palcoscenico.*

UGO RONFANI



**P**oiché «il mestiere dell'attore è turpe e per recitare senza vergogna bisogna mettere la camicia della mignotta istrionica» (Gassman dixit, nel recente libro-intervista con Rita Cirio), ogni tanto bisogna dimenticare di essere una «marionetta superdotata», il dicatore principe, il mattatore per antonomasia e costeggiare, con la vecchia baleniera del capitano Achab, lidi più segreti. La letteratura, appunto. Alle soglie di una vecchiaia «operosa» — come recita il risvolto di copertina di *Mal di parola* (Longanesi e C. editore, pagg. 140, L. 24.000) — Gassman si vuole sempre più scrittore. Ma scrit-

tore a pieno titolo, in autonomia di scrittura: lanciato a percorrere le bachelardiane acque della fantasia e del sogno, inventore di storie sganciate ormai dall'autobiografia, fattore di pagine non più a specchio di narcisistiche contemplazioni ma galleggianti sopra le oceaniche complessità della vita di tutti.

C'era stata al principio degli anni Ottanta, nella stagione del disincanto, con la depressione in agguato dietro l'angolo, quella confessione tra impertinente e malinconica che s'intitolava *Un grande avvenire dietro le spalle*. Poi era venuto nell'88 un libro di poesie, *Vocalizzi*, segreto ma

non troppo, perchè i versi avevano il respiro dell'attore che li avrebbe recitati, e due anni fa ecco *Memorie del sottoscena*, romanzo terapeutico, perchè Gassman prendeva il toro per le corna, parlava della sua depressione dietro lo schermo assai fragile di un uomo di spettacolo, certo V., il quale, stanco di essere immerso fino al collo nella Grande Mistificazione, si strappava la maschera e si consegnava, fragile, imbranato ma anche in fondo divertito, al lettino dello psicanalista, a frugare nei sintomi grotteschi e nelle ragioni remote del suo male oscuro. Sì, in quel libro Gassman-Flaubert era Madame Bovary; il personaggio della fiction psicanalitica rifletteva la crisi dell'autore, il rifiuto di accettare la terza età; e in un ingegnoso bric-à-brac di stili veniva contabilizzato il prezzo che uno paga al mestiere schizofrenico del palcoscenico. Ed ora, dopo un «giornale di bordo» della sua ultima, omerica avventura teatrale, *Ulisse e la Balena bianca*, ecco *Mal di parola*, quinta prova letteraria di Gassman, nella quale l'autobiografismo s'infiltra negli interstizi di nove racconti di vario impegno e di disparate lunghezze, alcuni ancorati alla nostra quotidianità ed altri appartenenti alle sfere astratte di una gaia scienza, la semantica, la glottologia o la psicanalisi, ma tutti tenuti insieme da quel titolo, dal proponimento di esprimere narrativamente, con succhi satirici di buona derivazione (Voltaire, Swift, Shaw) una crisi di società che si manifesta attraverso la crisi della parola.

## RUMOROSA BABELE

Nove situazioni diversissime descrivono l'avventura perigliosa e il naufragio del linguaggio in un mondo nel quale il «troppo pieno» della comunicazione massmediatica, la grande, rumorosa Babele della tecnologia «parlante» stanno logorando, impoverendo, svalutando il verbo, lo trasformano in suono o rumore senza significati, lo svuotano di senso. La situazione non poteva non essere percepita da un «attore di parola» come Gassman, nutrito di una buona cultura classica, tutt'altro che digiuno di studi semiologici, attento al peso che la parola ha sulla scena e nella vita, dunque convinto — come dice il poeta — che «le parole sono pietre», che il loro valore è insostituibile nella storia dell'uomo e della società, che la loro «svalutazione semantica» è indice di un degrado della civiltà. Si parla molto per dire poco o nulla, la lingua è mercificata. Il discorso umano, omologato al basso, va alla deriva verso le sacche del conformismo e dell'ovvietà, s'infradicia di flaubertiane Idee Ricevute, stilla umori cretini.

Uniti dallo stesso destino di animali parlanti, gli eroi e gli anteroi dei nove racconti di Gassman sono sgonfiati dalla parola puttanesca, dalla frase indecorosamente banale, dal discorso che rumoreggia senza dire; oppure contro questo scaldamento del linguaggio lottano, col fegato a pezzi come Prometeo, contro le Erinni indecorosamente rumoreggianti sopra la crepuscolare afasia del mondo.

Mentre la parola è «virtù e conoscenza», luce, strumento di libertà: ecco in *Anagramma* un giovane sequestrato, fresco di studi liceali, che la parola usa come arma impropria, ed efficace, per venire a capo dello schioppo del suo carceriere, ottusamente incolto. Ecco in *Trio* un tranquillo, ma non troppo, pensionato di provincia cercare un dialogo, inseguire il piccolo sogno di una familiare *Gemutlichkeit* con una scontrosa, segreta governante ed un estroverso garzone gitano, mentre dalla casa spariscono i gioielli di una defunta moglie e lui brancola in una solitudine piccola-piccola, come un personaggio di Svevo. In *Duo* ecco qualche rumore fisiologico — i denti del bambino su una mela, il risucchio del genitore sulla tazzina del caffè — introdurre qualche incrinatura nel vaso di porcellana cinese dell'amore fra padre e figlio. Ecco — *Interferenza*, un racconto nato da conversazioni con Luciano Salce — la crisi di una coppia provocata dall'egotismo paraloia, dall'incontinenza verbale dell'uomo; e qui — sentite questo assaggio di stile — la scrittura di Gassman s'innerva in rifrazioni ironicamente liriche: «E così. L'amore è gioco; tutti i giochi e quindi anche gioco di parole. Un po' di baci e un po' di nomignoli, amplesso e paradossale, libidine e vocabolario... un grande inciucio... Cicci, cicci, gnau... Papussi bu... Parlami, Danie-lotta...».

## IL DELFINO E IL BIMBO

Il racconto breve *Intermittenza* usa la frase come Hopper il pennello per dipingere l'iperrealismo desolato di un quartiere devastato dall'incendio di una banca dov'era prima un tranquillo caffè. *Stenodattilo* è il ritratto patetico di una bruttina ridotta ad erotizzare il rapporto con la tastiera della macchina da scrivere. *Parola* narra, con dovizia di apparati tecno-scientifici, gli affanni di due scienziati che sul fiume San Lorenzo, Canada francese, cercano di far parlare un *Tursiops truncatus*; e il delfino parlerà, soltanto, con un bambino intento a giocare a palla, facendo dilagare il nuovo linguaggio nella vastità dell'oceano. Mentre *Pitagora* è una deliziosa, sofisticata e sofistica dissertazione sui rapporti *cosmogonici* fra Eros e Logos secondo apocrifi neopitagorici alla ricerca di armonie perdute. Ma il racconto più impegnativo, il nerbo del libro, è *Silenzio*: 35 pagine per dire la tragicommedia di un anchor man che perde l'uso della parola, forse per legge di contrappasso, avendone abusato sul video, e nessuno sa se la strana malattia è fisiologica o psichica: Emilio, il protagonista, sente e sta zitto, mentre intorno a lui turbinano le parole inutili, egoistiche, malvage, e alla fine — messaggio in bottiglia di questo libro di affilata scrittura, di ironici scatti, di eleganze sintattiche forse provate segretamente con la voce prima di diventare frase scritta, di accurata inquietudine per l'universale afasia prossima ventura — il nostro eroe muto si consola col silenzio divino cantando nella *Tempesta* di Shakespeare.

Vittorio Gassman scrittore? La risposta è sì. In vista della sua «operosa vecchiaia», che noi vogliamo però vissuta anche, ancora, sul palcoscenico. □

**PARMA** - In concomitanza con le celebrazioni per il V Centenario della scoperta dell'America, il Teatro dell'Ateneo di Genova con il patrocinio dell'Università degli Studi ha messo in scena *L'ammiraglio dell'oceano e delle anime, atto unico di Pier Maria Rosso di San Secondo, drammaturgo siciliano scomparso nel 1956. Lo spettacolo ha debuttato in prima nazionale al Nuovo Teatro Pezzani di Parma.*

## L'ATTORE SPIEGA COM'È NATO MAL DI PAROLA

### Difendo il linguaggio oltraggiato e mi astengo dalle basse polemiche

**P**er riposarsi Vittorio Gassman cambia lavoro, secondo l'aureo precetto di G.B. Shaw. Scrive: non più, soltanto, un *violin d'Ingres* perchè ormai, scherzando, siamo al quinto libro, ma un secondo mestiere vero e proprio, forse quello della terza età. Che nel caso di Gassman-Achab è la seconda giovinezza. Sono usciti i nove racconti di *Mal di parola* e intanto — ma qui attore e scrittore si danno la mano — c'è stata la versione radiofonica del primo libro, *Un grande avvenire dietro le spalle*, ch'era un'autobiografia tecno-professionale in forma di intervista condotta da Luciano Lucignani; cui si è collegata la seconda opera, autobiografica anch'essa ma dall'andamento narrativo, *Memorie del sottoscandalo*. Diciannove puntate via etere, a cura di Lucignani (che di Gassman fu compagno di Accademia e complice agli esordi sulle scene), con Gassman nel ruolo del recitante.

Non è tutto: lo scrittore riproduce, per partenogenesi, l'attore e il regista in un sol colpo, stavolta per il piccolo e grande schermo. Sempre per riposarsi, Gassman ha scritto infatti la sceneggiatura di un film.

**GASSMAN** - Sarà coprodotto da Raidue e da Panfilì e risulterà dal missaggio di alcuni racconti di *Mal di parola*. S'intitolerà *Silenzio* e sarà una protesta, spero originale e non inefficace, contro il degrado del linguaggio, ormai praticato come uno sport nazionale, complici la politica, la tivù e gli stessi intellettuali, o presunti tali. Comincerò a girare ai primi di febbraio e mi regalerò il ruolo di un vecchio che parlerà soltanto in flashback.

**HYSTRIO** - Da parte di un attore di parola come tu sei questo partito preso del silenzio sembra un paradosso. Siamo all'elogio dell'afasia?

**G.** - Il più lungo dei racconti del mio libro s'intitola, difatti, *Silenzio*, ed il protagonista è un anchor man, Emilio, che per legge di contrappasso si trova ad essere colpito da afasia, non si sa se clinica o volontaria. Ma in questo racconto, e nel resto del libro, non faccio l'elogio del silenzio, al contrario. Il silenzio è castigo, lo scotto da pagare in un mondo nel quale il rumore ha sostituito la voce e il suono. In realtà, quello che ho inteso fare, scrivendo questi testi narrativi che quasi naturalmente sono andati sviluppandosi intorno al tema unico della parola usurata, degradata, oltraggiata, è l'elogio dell'altra parola, quella che dice, esprime, afferma.

**H.** - Dunque per te il linguaggio, oggi, è la barbarie dal volto umano?

**G.** - Non se ne può più. Ci tocca di vivere in una frastornante Babele, la voce umana è travolta dai rumori delle macchine, mi sento sprofondare nel caos di segnali privi di senso, primitivi, barbari.

**H.** - Non sarà per caso un nuovo tipo di nevrosi che colpisce l'attore?

**G.** - In ogni caso, per me è un supplizio. Non riesco più a sopportare le voci che mi piovono in casa dal video. La parola è essenza di vita, ma in televisione è chiacchiera costernante. Quei neologismi barbarici, quei gerghi infestanti, quelle devastanti inflessioni dialettali che ci rovesciano addosso: ci rendiamo conto che stanno assassinando la madrelingua? Che si parla per non dire? Non c'è soltanto l'inquinamento dell'aria e del mare, ma c'è anche l'inquinamento del linguaggio. *Mal di parola* è questo grido di allarme, sia pure nella forma del divertimento letterario: *ridendo castigat mores*. Gira e rigira, sia che scriva della parola o del suo contrario, l'afasia, sia che parli del rumore o del suo contrario, il silenzio, o della comunicazione, orale e scritta, o del suo contrario, la solitudine, finisco sempre per sostenere, nei miei racconti, che l'uomo non può fare a meno del linguaggio. Scrivendoli, mi sono sentito come un alchimista che frugava alle radici della grammatica e della sintassi per ritrovare dei tesori perduti.

**H.** - A proposito del silenzio, e delle sue virtù: com'è che non hai preso parte, tu che qualche mese fa avevi da dire e da ridire, alla polemica sul teatro che ha visto scendere in campo Strehler, Branciaroli, Albertazzi, Lavina e tanti altri?

**G.** - Ti dirò. Mi pare che le polemiche, in questo periodo, volino basse. Che si facciano chiacchiere, proclami, che ci si esibisca, per il sollazzo dei giornali invece di affrontare le vere questioni. Credo che ciò che importi oggi è fare il meglio possibile, ciascuno di noi, il proprio lavoro. E poi, posso dirlo? Ho deciso che d'ora in poi, io, le polemiche le farò soltanto con i pari peso. Viene il momento in cui dobbiamo un po' di rispetto anche a noi stessi. U.R.

## Pirandello e altre ombre nei ricordi di Bernari

Carlo Bernari, *Non invidiate la loro sorte*, prefazione di Rocco Capozzi, Nuova Eri, Torino 1991, pagg. 120, L. 19.000.

Una serie di piccoli ritratti, di ricordi, di aneddoti costituisce la parte maggiore di *Non invidiate la loro sorte*, di Carlo Bernari, lo scrittore recentemente scomparso: commedie, per lo più, luoghi della vita visti con occhio ironico da un critico e cronista che è prima di tutto un importante narratore. Bernari è infatti in certo senso l'anticipatore del neorealismo letterario fin dal lontano 1934 col romanzo *Tre operai*; in seguito la sua esperienza narrativa si è ampliata e diversificata anche attraverso la ricerca saggistica. Di questa forza raccontativa sono testimonianza i quadri esistenziali

nei quali compaiono illustri fantasmi, da Zavattini a Montale, da Malaparte a Carlo Levi, da Quasimodo a Vittorini. Ma forse il nucleo centrale del libro, agile e leggibilissimo, sta nelle quattro interviste o incontri con Pirandello, la Deledda, Bontempelli e Alvaro.

Di ognuno dei quattro risaltano le virtù e le idiosincrasie: e anche qualche insegnamento critico: davanti a un giovane poco più che esordiente, Pirandello ironizza contro una certa critica «che ha creduto di scoprire nelle (sue) cose un contenuto filosofico, che non c'è, vi garantisco che non c'è». Alvaro afferma: «Francamente preferisco il racconto... perché mi sembra una forma più pura» (ed è una percezione critica esatta e pertinente). E, per finire, un Bontempelli oggi meno valutato di quanto invece dovrebbe, dopo avere scritto (in *La vita intensa*) che «il lettore non legge», sostiene qui con orgogliosa sicurezza: «i miei lettori... sono i germi di una classe intelligente». G.F.

UN SAGGIO DI ABIRACHED UTILE ANCHE A NOI

## IL TEATRO FRANCESE DEL DECENNIO FRA QUESTUANTI, BIGOTTI E TECNOCRATI

SIRO FERRONE

Robert Abirached, *Le théâtre et le Prince. 1981-1991*, Paris, Plon, 1992, pagg. 206.

**P**rofessore all'Università di Nanterre, Robert Abirached è stato uno dei protagonisti della vita teatrale francese di questi ultimi anni. A partire dal maggio 1981 fu chiamato da Jack Lang a dirigere la ripartizione Teatro e Spettacoli del ministero della Cultura durante il governo a direzione socialista, conservando la carica anche sotto François Léotard dopo la vittoria della destra alle elezioni legislative del 1986 e durante i due anni di quella che fu definita l'epoca della coabitazione (Chirac primo ministro, Mitterrand presidente). Ha dato le dimissioni poco prima di sapere che Jack Lang sarebbe tornato, con il nuovo governo socialista, a dirigere la cultura francese, nel 1988. Questo libro racconta, con il distacco e il refrigerio di una memoria ironica e appassionata, quel periodo e il suo seguito immediato. Fino ai nostri giorni.

Non si tratta di un diario, né di un libro di memorie. Piuttosto di una meditazione ad alta voce su un viaggio compiuto a bordo di un battello fragile come il teatro, in mezzo ai marosi di un'epoca confusa e un poco idiota, in compagnia di equipaggi infidi o troppo zelanti. La storia dello spettacolo francese degli ultimi anni è talvolta un pretesto per interrogarsi sul senso più generale della storia. Il passato è oggetto di analisi in rapporto al futuro nella convinzione che, come scrive l'autore, oggi più che mai, in Europa, «l'imprevedibile è sempre certo»: «Più o meno travolti dagli imperativi dell'azione immediata, è difficile capire dove finisca il passato e dove cominci il futuro: quando tutto è in movimento, in una danza accelerata e inquieta, le teorie, le ideologie e le definizioni vacillano o poco servono a guidare l'azione dello Stato; e tuttavia ancora più azzardato sarebbe lasciare che la politica culturale si muova sulla spinta dell'attualità». Conoscere il movimento delle cose, degli uomini, i mutamenti dei valori, delle idee, dell'immaginario e, nello stesso tempo, quello della politica; cercare di mettere il teatro al livello di quel movimento, dando allo Stato l'opportunità di suggerire senza dettare, di proteggere senza imporre: queste alcune delle utopie ideali che Abirached racconta con ritmo fluviale. Il Principe e il Saltimbanco si fronteggiano sotto gli occhi del Professore. Abirached qualche volta veste gli abiti di un moralista laico del XVIII secolo e traccia ritratti in piedi di protagonisti della politica culturale francese degli anni Ottanta, usan-

do toni tolleranti e qualche rara volta infastiditi. Come nel *Romanzo teatrale* di Bulgakov egli ripensa ai questuanti che passano nell'ufficio del ministero a chiedere, a lamentarsi, a protestare; dall'altra parte rammenta la cabala dei bigotti e dei tecnocrati. Ma il piacere della scrittura prevale solo a tratti. Dietro le immagini s'impone più spesso l'argomentazione saggistica e, con questa, gli interrogativi politici, economici, culturali e morali.

Prima di tutto il ruolo del Principe moderno. Dopo che, all'inizio dell'età moderna, il Re ha imparato a usare il teatro per legittimare alcune forme di teatro e escluderne altre, e dopo che, nel Novecento, gli artisti hanno saputo trovare un'autonomia legittimità al di fuori dello Stato, come è possibile conciliare quell'autonomia con i principi di un Potere democratico che vuole difendere il diritto di tutti i cittadini a esprimersi artisticamente? Come è possibile evitare che le sovvenzioni, rese necessarie dall'aumento dei costi di produzione soprattutto nella seconda metà del nostro secolo, invece di costituire una difesa della libertà artistica rispetto al mercato, non separino invece l'arte dalla verifica effettiva dei suoi valori? Come evitare che il teatro divenga un oggetto di élite, fatto da oggetti di lusso realizzati da artisti superpagati, ma venduto a prezzi di supermercato, eppure separato dai sogni e dai bisogni della grande maggioranza del pubblico?

Domande che restano tali nel libro e che riflettono il disagio di un teatro francese che dal 1981, pur vivendo un'epoca ricca di fermenti e di crescita, si è rinchiuso su se stesso. Troppo protetto, troppo educato, troppo prevedibile. Un teatro dominato — secondo Abirached — dai registi (che sono anche direttori di tutti i Centres Dramatiques Nationaux, dei Teatri Nazionali ecc.) e povero di autori, più ricco di mezzi che di idee, più elegante che vivo.

Abirached è del resto un profondo conoscitore della storia teatrale francese del Novecento (sotto la sua direzione è da poco uscito un volume a più mani — primo di tre previsti — su *La decentralisation théâtrale. Le Premier Age, 1945-1958*, Paris, Actes Sud-Papiers, 1992, pagg. 174) e anche qui l'uso dei documenti statistici è preciso e di prima mano. E altri documenti, anch'essi di prima mano, l'autore fornisce quando riferisce del suo difficile rapporto con le contorsioni della burocrazia ministeriale francese fra velleità tecnologiche e nostalgie conservatrici, o quando descrive, dall'interno, il funzionamento delle tecniche e dei metodi di un mi-

nistero della Cultura che noi, in Italia, abbiamo conosciuto purtroppo solo in epoca fascista.

Ma il libro di Abirached è utile anche per noi. Dal suo punto di vista speciale, l'ufficio in rue de Valois di quel ministero, dice anche a noi, ammesso che la questione interessi nel declinare mediocre del secolo, quello che il teatro potrebbe essere e quello che potrebbe essere il nostro modo di viverlo come artigiani non della ripetizione, ma dell'invenzione: prima e dopo lo spettacolo. □



### Le tragedie di Manzoni riproposte da Garzanti

Alessandro Manzoni, *Adelchi e Il conte di Carmagnola*, introduzioni di Pietro Gibellini, presentazioni e note di Sergio Blazina, Edizioni Garzanti, Milano, 1991, pagg. 148 e pagg. 121, L. 8.500 e L. 9.000.

Escono nella collana economica *I grandi libri Garzanti* i capolavori del teatro manzoniano *Adelchi* e il *Il conte di Carmagnola*, in concomitanza con il rinnovato interesse tributato all'autore negli ultimi tempi da alcuni sensibili teatranti italiani (per *Il conte*, Lamberto Puggelli nella stagione 1989/90 al Piccolo Teatro di Milano, per *Adelchi* è dello scorso marzo il debutto a Roma con Arnaldo Foà e Patrizia Zappa Mulas dell'allestimento diretto da Federico Tiezzi).

I volumi sono corredati da una ricca introduzione sul Manzoni di Pietro Gibellini, con presentazioni e note delle relative opere a cura di Sergio Blazina: agili strumenti per accostarsi a due testi fondamentali della cultura teatrale ottocentesca italiana. Nel volume *Adelchi* sono compresi appunti e schemi del progetto per la tragedia *Spartaco*. A.L.M.



## Lezioni di teatro su vizi e birignao

Rita Cirio e Emanuele Luzzati, *Dodici Cenerentole in cerca d'autore*, Nuages, Milano, L. 32.000.

A quindici anni di distanza della prima edizione ritorna quel Bignami del teatro messo su con intelligente arguzia da Rita Cirio e sapientemente illustrato da quel mago-artigiano che risponde al nome di Lele Luzzati. È un repertorio di luoghi comuni raccolti attorno alla fiaba di Cenerentola, maltrattata eroina che veste pepi e coturni, stracci e corone, zendali, piume, guapières e abiti decò, iuta e lustrini sui lamé. Si va dai tragici greci al Ruzante, da Shakespeare-Goldoni-Alfieri a Strindberg (sapientemente virato coi colori dell'espressionismo), dai teatrini di carta di Feydeau attraverso la geometria metafisica di Pirandello per approdare ai grigi di Strehleriana memoria (Brecht), ai lividi ematomi beckettiani fino alle bambole americane di Tennessee Williams e alle soubrette-quasi-crisalidi delle commedie di Garinei e Giovannini, sempre postillate dalle acute e ironiche note sul modo facile e stereotipato di far teatro, scritte con mano sintetica da Rita Cirio. F.B.

## Una legislazione comune nel futuro del teatro europeo

Tutteuropa, *Leggi e politiche per il teatro*, Atti del convegno internazionale indetto dall'Associazione nazionale dei critici di teatro, Roma 1-3 giugno 1989, pagg. 195.

Critici, registi, docenti, amministratori e sovrintendenti teatrali, insegnanti e direttori di scuole d'arte drammatica, rappresentanti di ministeri culturali hanno partecipato due anni fa ad un con-

## UNA RACCOLTA DI SAGGI DI UGO RONFANI

# Giornale di bordo di un critico che spera nel buongoverno teatrale

ROSSELLA MINOTTI

**L'**autore, la vita, il palcoscenico. Nel gran teatro del mondo è sempre necessario un Calderón che tiri le fila di quel grande e ribollente calderone che ospita le inquietudini dell'arte scenica. Ecco allora *La questione teatrale* di Ugo Ronfani (ed. Ricordi, pp. 174, 18.000 lire). Non una raccolta di saggi, non solo uno strumento per addetti ai lavori. Piuttosto suggerisce Luigi Squarzina nella prefazione «Un giornale di bordo» che nasce navigando nell'arcipelago teatro.

E Ronfani veleggia con tranquilla saggezza in questo variegato arcipelago, perché di tante e complesse isole è composto il panorama teatrale, impegnato com'è a riflettere le mille e contraddittorie realtà universali di cui deve farsi portavoce.

La vera e propria Quaestio che dà ispirazione al titolo, è quella che riguarda il buongoverno del teatro. Per questo l'autore si riserva un capitolo di «Prediche (forse inutili)» sull'argomento, riassumendo quattro anni di logoranti attese e speranze disilluse. Aspettando la Legge. Un'attesa beckettiana, che necessariamente doveva passare attraverso «una ridefinizione, aggiornata, dell'idea del teatro». Un teatro che spiega con chiarezza Ronfani «messa da parte l'illusione di essere spettacolo di massa concorrenziale alla televisione, deve prendere coscienza che il suo futuro è nel ridefinirsi come Teatro d'Arte... e dunque, necessariamente, genere minoritario».

Che si nasconda qui la salvezza, nel riconoscimento estremo e salvifico di una diversità ancora una volta vincente, elitaria ma non per questo estranea alla società? Una diversità non massificata, piuttosto ancorata a quel vagabondaggio dell'anima che ama darsi in ostaggio, di volta in volta, a un endecasillabo, un marmo pacificante, un proscenio. L'arte, e il suo perenne reinventare. E poi la critica, e il suo costante risituare. Come Jean Paul Sartre. Il suo esistere a porte chiuse si condensa nella «stanza della tortura». Evaporano le nebbie del teatro delle idee, mentre rinasce l'umanesimo e si scopre che l'inferno nasconde forse la via della salvezza. Così «Genet le maudit» svela finalmente il suo gioco della maschera ed enumera i suoi mali: la sacralizzazione letteraria del crimine, la condanna ad anticristo, la gabbia sartriana.

Se Genet è costretto a cercare nella morte e nella maledizione la salvezza, Samuel Beckett muore, dunque è. E il critico applica all'autore di Godot questa «variante del cogito cartesiano» per dimostrare quanto coraggio ci sia nel voler vivere «in articulo mortis», sempre in bilico su quel baratro nero e silenzioso che non ha giorni felici.

Tutto questo per comporre l'universo scrittura, che dedica un capitolo a una realtà in felice rinascita, la drammaturgia nostrana. Così compare un giovane autore italiano, Giuseppe Manfredi, balzato alla ribalta con *Giacomo il prepotente* e in costante ascesa.

Ma il teatro ha anche una memoria, parentesi di classicità che Ronfani dedica ai furori di Hugo, alle tragedie di Racine, alla riabilitazione di Ugo Betti, intellettuale del mondo. Di particolare interesse il discorso sulle risposende segrete fra il teatro di Pirandello e quello di Fabbri, così come la delicata rievocazione del rapporto del drammaturgo agrigentino con Marta Abba. E poi Greene, Goldoni e l'imminente Bicentenario, Ionesco... Con la olimpica serenità di chi sa sovrastare il caos, Ugo Ronfani traccia le coordinate della grande famiglia teatrale. E alla fine ci si sente tutti apparentati, in un universo cosmicamente saldo nella sua varietà, in una grande corsa verso l'infinita incognita dell'arte che culmina nel sabba spoletino. Lì il critico incontra le streghe shakespeariane, i loro sorrisi sgangherati, e la grande utopia. Quel grande Messaggero che dovrà rifondare il teatro... una questione ancora tutta da risolvere, o da sognare, come quando il critico, bambino, riusciva a immaginare nel teatro dei burattini i *Sortilèges* di Arias. □

vengo internazionale dedicato alle leggi e alle politiche del teatro in Europa. Si è inteso così sollecitare la creazione di norme appropriate per l'Italia, partendo dal confronto con gli altri Paesi europei e dal desiderio di tracciare per il futuro una linea comune.

Secondo i relatori, auspicare nuove leggi non significa solo chiedere un maggiore e migliore impiego di fondi, ma soprattutto sperare in scelte politiche che indichino agli organismi di produzione e attività teatrale validi criteri a cui attenersi. Solo un serio e urgente impegno politico e legislativo, insomma, può garantire la necessaria autonomia artistica e la tutela di un grande, ma spesso sottovalutato, patrimonio culturale. *Grazia Leone*

## Un testimone attento del teatro pugliese

Egidio Pani, *Il settimo personaggio*, Bari, Laterza, pagg. 383, s.i.p.

Il libro è costituito da una miscellanea di cronache e appunti di teatro che Egidio Pani, fondatore

del Centro Universitario Teatrale di Bari e critico de *La Gazzetta del Mezzogiorno*, ha raccolto su sollecitazione di Ettore Catalano, che dirige la collana Biblioteca Europea per l'editore Laterza. Gli articoli, scritti in modo personalissimo e rapido, sono da considerare sia per la loro incidenza critica sulle varie opere e sugli interpreti a cui si riferiscono, sia, e forse più, per il fatto che rappresentano momenti di molteplice importanza lungo l'itinerario della vita del loro autore.

Egidio Pani è uno di quei giornalisti che non dimenticano mai di essere uomini, nemmeno quando si trovano di fronte a scene che richiedono commenti per così dire asettici. E qui per molti aspetti è da cercare la leggibilità di questo libro: un'opera che fa luce anche sul temperamento dell'autore di scritti ben più impegnati di un articolo di giornale, come è possibile capire dal saggio su Pirandello *Il settimo personaggio* che occupa le prime settanta pagine del volume, da alcuni suggerimenti per una storia del teatro nella città di Bari ancora da scrivere, e da una teatrogafia pugliese posta in appendice, che registra tutti gli spettacoli tenuti a Bari da formazioni sempre pugliesi, dal 1949 al 1992. *Giampaolo Chiarelli*

MANUALE PER LA SOPRAVVIVENZA A TEATRO

# MOSCATI, GIANBURRASCA FRA MASCHERE E COTURNI

*Un libro ironico e salutare che striglia la società teatrale.*

UGO RONFANI

**I**l tabacco fa male, sosteneva Cechov antesignano della crociata antifumo, in un famoso monologo ch'è stato un cavallo di battaglia di mattatori. Il teatro invece fa bene, grazie anche agli autori come Cechov; però non sempre. C'è anche un teatro noioso, supponente, elitario e perlomeno inutile, se non dannoso, mostrarlo a dito, affinché il pubblico lo eviti, è impresa meritoria e l'ha condotta Italo Moscati con *Manuale per la sopravvivenza a teatro* (Solfanelli Editore, pagg. 186, L. 17.000).

Ma attenzione: l'idea di manuale rinvia ad una noiosità didattica di cui non c'è traccia nel libro di Moscati, ch'è invece ironico e autoironico, divertente dalla prima all'ultima pagina, e tonificante perché chi lo legge ne trae due convinzioni. La prima, che l'autore il teatro lo ama sul serio, a differenza di certi critici abituati a scriverne con sufficienza o disamore: anche se si risolve a fargli sberleffi, proprio perché per troppo amore, appunto, lo vorrebbe migliore di quel che è. E la seconda che il teatro — come dicevo sopra — effettivamente «fa bene», ci consola del dover vivere in una Società dello Spettacolo dove intelligenza e sensibilità non son moneta corrente; a patto di non essere digiuni — come diceva Perèc — di «istruzioni per l'uso».

«Come spettatore teatrale specializzato — dice Moscati, che è un eclettico *touche à tout*, commediografo, sceneggiatore e regista, ma anche e soprattutto critico teatrale — mi sento molto frustrato. Non mi capita più, o quasi mai, di sentir muovere qualcosa dentro quando vado a teatro. Il sentimento che suscita più facilmente oggi la nostra scena è l'odio. Che non sempre, non necessariamente, è l'altra faccia dell'amore». L'odio, o la noia per l'appunto; e di questa opinione era anche l'indimenticabile Ennio Flaiano, se una sua raccolta di critiche teatrali s'intitolò *Lo spettatore addormentato*. Con tanto di epigramma: «Vado a teatro e non mi ritrovo — perché sono escluso dalla storia —. La vanità mi conforta a dormire, quelli sul palcoscenico lasciamoli dire».

Ho citato Flaiano perché mi par proprio che Moscati abbia il suo stesso temperamento *frondeur*, l'inclinazione per la satira e la vocazione dell'ammazzaturchi. E non si consideri riduttivo, per favore, il fatto che molti dei capitoletti di cui è fatto il libro — un insieme, dice l'autore, di spezzoni della memoria, nostalgie, arrabbiature, digressioni, capricci e via dicendo — siano stati scritti, nel decennio Ottanta, per il mensile *Linus*, e impaginati fra le vignette di Altan e le *stripes* di Charlie Brown, le *reveries* erotiche di Crepax e le epopee marxiste di Staino. In anni in cui alla gioventù italiana si proponevano libretti rossi e catechismi virtuososi. *Linus* è stato una specie di riserva indiana degli spiriti liberi e allegri.

Moscati, dunque, è impertinente, curioso e colto. Sul teatro sa tutto, anche quel superfluo che consente l'indiscrezione, la sfottitura o la polemica.

Ha le sue idee e le sue preferenze che sono generazionali, non gli piace il teatro che sa di muffa, porta in palmo di mano (mai agiografico, però) certi suoi dei e semidei di un Olimpo della neo-avanguardia, da Martone a Tiezzi, da Leo (leggi De Bernardinis) a Nanni. Ricorda lo *choc* provato quando, 1963, il *Living* s'accampò a Bologna entrando in rotta di collisione con la «cultura del tellino», ma provocandogli estasi giovanili e confessa in un paio di articoli, con patetica spudoratezza, il suo amore sviscerato per Pina Bausch, matriarca del Wuppertal Theater, profetessa del teatrodanza, fragile *vamp* del *Café Muller*.

La seconda parte del manuale è una sorta di album di famiglia del teatro degli anni Ottanta: emergenti in ascesa ma anche in caduta libera, vecchie volpi, giovani leoni diventati conigli, comici volontari e involontari, tribuni della rivoluzione teatrale accasatisi negli Stabili, aspiranti al ruolo di Amleto trasmigrati in televisione e via dicendo. Per un Ronconi che non guarda in faccia nessuno e continua le sue lezioni di estetica con spettacolo-fiume, quante conversioni all'effimero, quanti eroi passati a ritirare la minestra del *Welfare Theatre*: sfogliato a distanza, questo album di famiglia appalesa un teatro che — ammette Moscati — «cercava la legittimazione in mezzo a folle di curiosi e di passanti, appariva come l'ultimo atto dell'avventura dell'avanguardia cominciata in scantinati o in garage sotterranei»: tempi in cui «tra lattine di birra e bancarelle di medagliette, poteva capitare che un attore si proclamasse re dell'orda circostante e nessuno trovava a ridire, anzi applaudiva freneticamente».

È stata questa, a ben pensarci, l'avventura, istrionica e speculare, del teatro italiano negli ultimi trent'anni. Esaurita la spinta popolar-didattica del Dopoguerra, quella della stagione eroica del Piccolo, si ergeva lo spartiacque fra il redivivo teatro di tradizione e di repertorio, della regia critica, delle liturgie degli Stabili, e il teatro catacombale e corsaro delle avanguardie, ferocemente contro in attesa di subire le lusinghe dell'integrazione. Impertinente e alato come Peter Pan, Moscati varca lo spartiacque, divertendosi un mondo per i lati comici della guerra incruenta nel reame di Talia, spesso e volentieri usando le parole come palline di una cerbottana giustiziera.

È nella prima parte del manuale, soprattutto, che l'estro di Moscati, sgombro dalle remore di vecchi amori, acquista *verve* satirica, timbro protestatario e la virtù implicita del *ridendo castigat mores*. Qui davvero, fra tanto bendiddio, non saprei quali pagine consigliare per il vostro sollazzo: la premiata ditta dello Spremiticio (io premio te, tu premi me) o l'attivismo frenetico dei *press-agent* determinati a sbaragliare la critica arcigna, il *new deal* dei comici alla Frassica o alla Pazzaglia saliti in palcoscenico dopo le prodezze televisive di *Quelli della notte* o le fabbriche degli attori e dei teatrologi arroccate nelle accademie di re-

citazione e nel Dams, il mesto, dumasiano «Vent'anni dopo» delle avanguardie ritrovatesi a Ivrea per commemorarsi e litigare o i «pensionati della sperimentazione» come Perlino o Bene convertitisi alle grandi platee, la «beatificazione» della figlia d'arte Pupella Maggio o la messa in orbita dei figli di papà provvisti di prestigiosi cognomi, Gassman, Sbragia, Misasi, Moschin. Il pirandellismo sfrenato, l'abuso del serviziale (leggi clistere) di Molière che ha tentato anche Bramieri e Abatantuono e rischia di essere brandito contro il pubblico, la questua degli abbonati alle sovvenzioni ministeriali agli sportelli di un teatro senza leggi e regolamenti sono altri spunti assai felici del libro. Che finisce così per indicare — evviva — che Moscati può militare a buon diritto fra gli «spiriti riformatori» del teatro italiano. □

## Il magistero di Giusti nel ricordo degli amici

*Theatralia. Scritti in memoria di Mario Giusti*, a cura di Enzo Zappulla, Catania, Giuseppe Maimone Editore, pagg. 388, L. 36.000.

Che cosa per il Teatro Stabile di Catania abbia significato Mario Giusti, che nel 1962 fu il suo fondatore e che lo diresse per tanti anni portandolo dalla condizione di teatro di provincia a quella di teatro d'importanza internazionale, lo dicono direttamente, riconoscendone i meriti e nello stesso tempo con rimpianto, non solo gli attori, i registi e gli uomini di cultura, ma anche, attraverso le loro parole, il pubblico degli appassionati di teatro. A lui, scomparso nel settembre 1988, è dedicato un volume a cura di Enzo Zappulla, con testimonianze, nella prima parte, di varie personalità della cultura e dell'arte, da Sebastiano Addamo a Pippo Baudo, da Ave Ninchi a Leonardo Sciascia e a Giorgio Strehler. Nella seconda parte è compresa, come omaggio di scrittori e di giornalisti famosi (Bisicchia, Bufalino, Pullini, Ronfani, Verdone e altri) al grande direttore artistico che non è più, una raccolta di saggi critici, ventidue in tutto, su temi e autori antichi e moderni. Rendono più completo il volume alcune tavole a colori fuori testo che riproducono le scene di alcune celebri opere teatrali di autori prevalentemente siciliani, disegnate da bravi artisti. *Giampaolo Chiarelli*

Gotthold Ephraim Lessing  
*Nathan il Saggio*



**La fede laica di Lessing  
all'ombra delle crociate**

Gotthold Ephraim Lessing, *Nathan il Saggio*, Ed. Marietti, Genova 1991, pagg. 224, L. 35.000.

In questo «poema drammatico», che è una delle opere teatrali più rappresentative e conosciute dell'Illuminismo tedesco, Lessing fa la sua professione di fede laica. La speranza è che un dialogo tra le diverse confessioni religiose e una simbiosi tra etica e politica possano realizzare gli ideali di libertà, uguaglianza e fratellanza, così lontani a causa dell'infuriare della terza crociata. Il libro è corredato da brevi saggi di Gerardo Cunico, Antonio Pasinato e Luisa Gazzero Righi e dalla presentazione della messa in scena del testo realizzata quest'anno dal Teatro di Genova per la regia di Guido De Monticelli. *Grazia Leone*

**Teatro e televisione:  
ossessione reciproca**

*Fantasma del palcoscenico. Presenze teatrali nella televisione italiana di ieri e di oggi*, a cura di Giorgio Simonelli, Vita e Pensiero, Milano 1991, pagg. 122, L. 32.000.

Il volume raccoglie una serie di contributi sul teatro televisivo, frutto di ricerche per tesi di laurea e di specializzazione, seminari e esercitazioni presso la Scuola di Specializzazione in Comunicazioni sociali e l'Istituto di scienze della Comunicazione e dello Spettacolo dell'Università Cattolica. Costituisce un ulteriore approfondimento dopo la pubblicazione di *Sipario I* e *Sipario II*, editi dalla Nuova Eri. «Il teatro — evidenzia Simonelli nell'introduzione — è diventato per la Tv quasi un'ossessione, un peso, una fonte di preoccupazione, più che di gratificazione, un fantasma». Attraverso la prima parte del volume, intitolata *La scena*, sono stati presi in considerazione quei momenti, tendenze e apporti significativi della storia della teatralità televisiva.

Monica Zuffetti ha analizzato tutte le regie televisive pirandelliane di De Lullo come esempio di reale parità tra i due diversi mezzi di comunicazione, oltre il rischio di «far diventare il teatro televisione». Donata Vittani, utilizzando il caso *Vivere insieme*, ha evidenziato la matrice teatrale

della televisione degli anni Sessanta. Dell'*Opera lirica nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* si è occupato Emilio Pappini, analizzando le esperienze e i progetti di Franco Enriquez, Paolo Grassi, Giorgio Strehler, Carlo Battistoni. Guido Michelone individua in *Tango glaciale* dell'84 di Mario Martone, assieme al gruppo Falso Movimento, «una convincente e suggestiva dimostrazione di prassi videoteatrale».

I tre saggi di Paolo Verri, Silvia Giudici-Marina Villa, Annamaria D'Alessandro-Fulvia Degli Innocenti-Giuseppe Pantò, nella seconda parte del volume, analizzano invece le poliedriche contaminazioni teatrali nel fenomeno neotelevisivo di quest'ultimo decennio, a partire dalle rubriche televisive di teatro (1975-1990) fino al caso emblematico della struttura pluritematica (quasi una galleria di maschere per la commedia della vita alla Molière) del *Maurizio Costanzo Show*. *Sandro M. Gasparetti*

**Donne senza scena  
duemila anni di oblio**

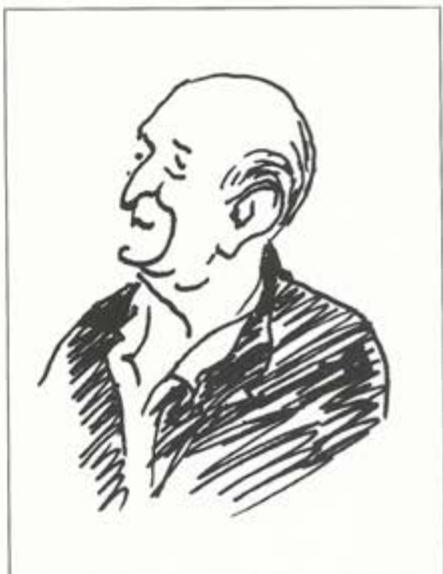
Mario Moretti ed Emilia Costantini, *La scena delle donne*, Editori & Associati, pagg. 150, L. 16.000.

Duemila anni di esclusione dalle scene. Dal VI secolo a.C. al Rinascimento, alle donne fu vietato di salire in palcoscenico, salvo a venire etichettate come prostitute.

Il mistero delle ragioni di tale esclusione, lacuna della storia del teatro d'Occidente, viene chiarito con un approfondito lavoro sulle fonti dal testo di Mario Moretti ed Emilia Costantini. Dagli editti di Solone del 594 a.C., riportati da Plutarco, fino ai severi legislatori cristiani Tertulliano e Teodosio, vengono analizzati e argomentati con attenzione i motivi culturali, politici e religiosi che determinano un così lungo divieto. La seconda parte del libro percorre poi rapidamente il periodo che va dall'alto Medioevo a George Sand, toccando i mutamenti dell'opera rinascimentale (le donne ritornano sulle scene ma non per questo perdono l'onore), la Commedia dell'arte e la Rivoluzione francese. *C.C.*

**Ommaggio a Randone  
ultimo mostro sacro**

Gaetano Saglimbeni, *Salvo Randone una vita a teatro*, presentazione di Edoardo Bertani, P e M



Associati s.r.l., Messina 1991, pagg. 180, L. 18.000.

Il taorminese Saglimbeni, già critico della *Gazzetta del Sud*, ripercorre in questo piccolo prezioso, affettuoso omaggio al grande Randone sessant'anni di carriera, dagli esordi a fianco di Annibale Ninchi a quel *Poveri davanti a Dio* di Cesare Giulio Viola interrotto drammaticamente dall'attore ultraottantenne vecchio e provato.

Una carriera al servizio del teatro nei mille personaggi classici e moderni a fianco delle più grandi interpreti da Maria Melato a Sarah Ferrati, da Elena Zareschi a Paola Borboni che, conquistata dalla sua bravura di attore prima ancora della sua affascinosa figura, recitò al suo fianco nell'*Orestide* di Eschilo, in *Un gradino più giù* di Landi, ne *I Porta* di Pinelli, nel *Vento notturno* di Betti, *Giorni senza fine* di O'Neill, *Il corsiero bianco* di Carroll, nel pirandelliano *Vestire gli ignudi* e, dopo la rottura del loro sodalizio amoroso, in *Romeo e Giulietta* a Verona, lei Nutrice e lui Frate Lorenzo in una edizione diretta da Guido Salvini con Edda Albertini e Vittorio Gassman.

Dalle tante fotografie che illustrano il volumetto manca purtroppo la foto di una pur qualsiasi interpretazione in coppia dei due mostri sacri del teatro italiano. *F.B.*

**L'incomprensibile condanna degli indifesi  
nel teatro generoso di Maricla Boggio**

Maricla Boggio, *La monaca portoghese, Schegge, Storia di niente, Olimpia*, Roma, Editori & Associati, 1991, pagg. 214, L. 15.000.

In questi ultimi tempi sta destando consensi l'opera teatrale di Maricla Boggio. Il suo recente dramma *Laica rappresentazione* — che abbiamo pubblicato su *Hystrio* — era incentrato su una piaga sociale come l'Aids. La sua attività di autrice per il teatro è a sfondo sociale e fa capo, per grandi linee, a due filoni tematici: l'emarginazione nei quartieri periferici di grandi città come Roma e la condizione femminile, che implica l'emancipazione della donna, ancor oggi sfruttata soprattutto se appartenente a ceti inferiori e priva di cultura adeguata.

Questo volume comprende quattro drammi, databili nell'arco di un decennio, quello che va dalla fine degli anni '70 alla fine degli anni '80, e ripartiti a seconda dei temi cui si riferiscono. *La monaca portoghese* e *Olimpia* riguardano la condizione femminile, *Schegge* e *Storia di niente* l'emarginazione nei sobborghi di Roma. In essi (un discorso a parte va fatto per i due drammi sulla condizione femminile) il motivo di fondo, ossia l'idea di un'incomprensibile condanna che incombe su persone indifese, non trova rispondenza se non in reazioni umane improntate a frustrazione e devianza, quando non a rassegnazione. Ne risulta un amaro realismo e la volontà di ricostruire e riportare fedelmente sulla scena certi tormenti dell'esistenza attraverso una spiccata, moderna visionarietà.

Occupandosi dunque, in questi suoi drammi, di personaggi umili, secondo l'accezione sociale del termine ma spesso anche per modi di vita, e immettendoli in quelli che sono i guai dell'esistenza, la Boggio ha fatto cosa che sorprende per efficacia e profondità. Lei stessa del resto, oltre che preparatissima autrice, è studiosa di argomenti come quelli di cui parla in queste sue opere per il teatro, e ha scritto dei saggi specifici sulla materia. *Giampaolo Chiarelli*



## Incontri e scontri dell'ideale amoroso

William Shakespeare, *A piacer vostro*, versione italiana di Maria Antonietta Marelli, Editrice Nuovi Autori, Milano, 1992, pagg. 186, L. 20.000.

La commedia di Shakespeare, preceduta nel 1991 dalla traduzione di *Molto rumore per nulla*, sempre a cura di Maria Antonietta Marelli e per i tipi della Nuovi Autori, fa parte di una serie di indagini sull'opera del bardo inglese condotte dall'anglista e culminate in una assai accurata edizione dei *Sonetti*, apparsa nel 1986 per la collana «I Grandi libri» Garzanti, presentata da Romana Rutelli. L'agile versione italiana di *As you like it* è corredata da cenni biografici sull'autore, un'utile bibliografia e illustrazioni. F.B.

## Andreina Pagnani: una vita per il teatro

Carlo Alberto Peano, *Andreina Pagnani. Una vita nel teatro*, Associazione culturale Todi Festival editore, 1991, edizione speciale di 500 pagine numerate e fuori commercio.

Un affettuoso omaggio, questo, voluto da Silvano Spada e Antonio Venturi in memoria di Andreina Pagnani, Madame Maigret, come il gran pubblico televisivo la ricorda, ma anche una delle più affascinanti e straordinarie attrici del nostro secolo, legata a personaggi e interpretazioni indimenticabili, dalla memorabile *Santa Uliva* con la regia di Jacques Copeau nel chiostro fiorentino di Santa Croce (1933), agli spettacoli veneziani *en plen air* (*Il mercante di Venezia* in campo San Trovaso, regia di Reinhardt, *La bottega del caffè*, Corte del Teatro di San Luca, regia di Gino Rocca e *Il ventaglio* in San Zaccaria, regia di Simoni) al fuoco di Ilse, la Contessa dei *Giganti della montagna* messi in scena, dopo la morte di Pirandello al Giardino di Boboli da Simoni.

Il libro curato con competenza da Peano riflette le maschere dell'attrice disseminate nella ricchissima iconografia che insieme a ricordi, critiche e locandine riempie il volume. Ecco la moglie saggia di Goldoni, insieme a Lamberto Picasso (Teatro d'Arte di Milano, 1929), la trionfale *Francesca da Rimini* di D'Annunzio (Compagnia del Teatro Eliseo, 1938), *Il giardino dei ciliegi* diretto da Sergio Tofano nel '43, *I parenti terribili* di Cocteau

## Tra storia e aneddotica il Plauto di Aulo Gellio

VICO FAGGI

**A**ulo Gellio? Un lettore onnivoro, un annotatore indefesso. Legge, prende appunti, postilla. Si interessa di grammatica, sintassi, lessicografia, ma si rivolge anche, con attenzione non troppo diversa, a storia e filosofia e diritto e a quant'altro potesse capitargli, a torto o ragione, per le mani.

*Notti attiche* si intitola la raccolta delle sue pagine, le quali vengono ora proposte, in un'edizione senz'altro apprezzabile, dalla Biblioteca Universale Rizzoli (introduzione di Cesare Marco Calcante, traduzione e note di Luigi Rusca, testo latino a fronte): una miscellanea di appunti divisi in venti libri, a loro volta suddivisi in brevi capitoli. Una raccolta asistematica.

Quanto mai frammentario, di tipo enciclopedico senza l'ordine e la tendenziale completezza cui si volgono le enciclopedie, questo libro sfida il lettore (diciamo il lettore che abbia qualche propensione critica) a trarre a luce ciò che più stava a cuore al Nostro. E il Calcante, che è lettore sottile, esperto di retorica antica e di stilistica, propone subito quello che considera il «centro unificatore», peraltro assai tenue, che presiede a questa aggregazione di frammenti. È lo studio della lingua e della cultura antiche, con particolare attenzione alla «valenza stilistica dell'arcaismo». Aulo Gellio, che presumibilmente è vissuto fra il 130 e il 158 dopo Cristo, si volge con nostalgia al passato repubblicano, rimpiangendo il costume e la lingua di quell'epoca austera e gloriosa. E questa è la molla che maggiormente lo stimola nei suoi vagabondaggi di erudito dall'inesauribile curiosità.

Il lettore di oggi, che coltivi interessi per la storia del teatro, andrà alla ricerca dei frammenti che si appuntano su scrittori quali Accio, Ennio, Nevio, Pacuvio, Terenzio, e soprattutto Plauto. E la ricerca si rivelerà non deludente, specie per quel che riguarda il commediografo di Sarsina, sulla cui opera Gellio ritorna a più riprese, da angoli diversi, passando alla discussione di una singola parola, da recuperare nel suo significato, alla trattazione complessiva della sua produzione.

La più ampia, tra le note a Plauto, si legge nel capitolo 3 del libro terzo, che si intitola *De noscendis explorandisque Plauti comoediis...*, ove si discute della selezione operata da Varrone, il quale, nella selva dei testi genericamente attribuiti al grande commediografo, aveva scelto come sicuramente genuini ventun titoli, e precisamente quelli che sono giunti sino a noi. Una scelta, quella di Varrone, che si era basata sull'osservanza dello stile e della spiritosità (*filo atque faceta sermonis*). Aulo Gellio ritiene che a Plauto possano venir attribuite, sulla scorta del medesimo criterio, anche la *Nervolaria* e il *Fretum*, che peraltro non ci sono pervenuti. E così pure un *Saturio* e un *Addictus* (ed un terzo lavoro di cui non rammenta il nome) che sarebbero stati composti in un mulino «quando, avendo Plauto perduto in commercio tutto il denaro che aveva guadagnato con il lavoro di autore comico, se ne ritornò a Roma senza soldi e, per procacciarsi da mangiare, si impiegò nell'azienda di un mugnaio a girare delle mole *trusatiles* (spinte a mano)».

Si tratta di un'ipotesi alquanto romanzesca, che Gellio recepiva da Varrone e altri eruditi, non accorgendosi che essa derivava dall'antico vezzo di trar notizia sulla vita di un autore dalle opere del medesimo. Poiché Plauto parla sovente di schiavi minacciati del lavoro alla mola, si era giunti ad immaginare che ne avesse fatto personalmente l'esperienza. Siamo nel campo della fantasia ma il nostro Gellio non se ne avvede, prigioniero com'è di un modo di pensare largamente diffuso.

Il capitolo 24 del libro quindicesimo ci offre un esempio di quella che poteva essere la scala dei valori nel secolo secondo, almeno per un critico eccentrico come Vulcacio Sedigito, il quale, nel suo *De poetis*, passando in rassegna e giudicando coloro *qui comoedias fecerunt*, dà la palma a Cecilio Stazio, mentre Plauto non è che il brillante secondo (*Plautus secundus facile experat ceteros*) e Terenzio Afro si trova relegato al sesto posto (*in sexto consequetur hos Terentius*). Via, non dobbiamo scandalizzarci, sia perché ogni giudizio estetico è soggettivo, sia perché la perdita di moltissime opere ci preclude una visione globale ed una verifica adeguata.

Ma stiamocene ancora al nostro prediletto Plauto e leggiamo (nel capitolo 24 del libro primo) l'epigrafe che fu scritta per la sua tomba. Gellio si chiede se sia opera di Plauto stesso, ha qualche dubbio ma finisce per accettare l'opinione di Varrone, che è per l'affermativa. Il testo recita: *Postquam est mortem aptus Plautus, Comoedia luget, scaena est deserta, dein Risus, Ludus locusque/et Numeri innumeri simul omnes conlacrimarunt.*

Nella nostra traduzione: Poi che morte ha rapito Plauto, piange Commedia, è deserta la scena, e Gioco Riso Scherzo/e gli innumeri metri insieme lo compiangono.

L'epigrafe, ancorché non autografa, è bella, nobilmente commossa, e criticamente pertinente, specie per il suo accenno agli «innumeri metri», cioè a quella straordinaria ricchezza metrico-ritmica che distingue la commedia plautina dalle opere di Menandro, della Nea, degli autori latini. □

Visconti, accanto a Tonino Pierfederici, *Cheri* di Colette messa in scena da André Barsacq con il giovane Giorgio De Lullo, e ancora *La professione della signora Warren* e *Il dilemma del dottore* di Shaw, *Le allegre comari di Windsor* e *La dodicesima notte* di Shakespeare, le commedie in copia con Cervi (*Harvey* di Mary Chase e *La regina e gli insorti* di Betti), l'*Edipo re* a fianco di Salvo

Randone a Siracusa nel 1958 diretto da Guido Salvini, quell'*Enrico IV* di Pirandello con Ruggeri, Tofano, Ruffini e la Padovani e i films con Cialente e Besozzi, De Sica e Totò e ancora *Strano interludio* di O'Neill e *La pappa reale* di Marceau, *Il gabbiano* di Cechov e il *musical* con Garinei e Giovannini (*La padrona di raggio di luna*). Davvero una vita nel teatro e per il teatro. F. B.

L'AUTORE: UN RACCOGLITORE DI PAROLE

# LA SCRITTURA TEATRALE: IL LUNGO PERCORSO

MARCO BALIANI\*

**C'**è un quartiere, a Roma verso sud, che si chiama Testaccio. Nell'antica Roma venivano lì portati e depositati i resti di anfore, cocci, frammenti di *testu*, di recipienti o contenitori; nel tempo quel deposito è divenuto una collina, la collina è fiorita, ha avuto i suoi alberi e i suoi rilievi che ancora si percepiscono nei successivi secoli di edificazione selvaggia fino ai più recenti e selvaggi tempi nostri.

Quella collina è una buona metafora per parlare di *testo*. Testo come deposito non preordinato di frammenti che vanno nel tempo a comporsi, sovrapporsi e intrecciarsi fino a formare un nuovo senso.

È vero che il *textus* è prima di tutto luogo della tessitura, più ancora che dell'intreccio. Il secondo termine è il luogo comune della drammaturgia ma è un termine fissativo: conduce al risultato, all'oggetto del percorso, a qualcosa da ottenere; tessitura invece è termine performativo, rimanda all'esperienza, al fare, fa intuire un processo. *Textus* come processo che tesse e intreccia rapporti e relazioni, esperienze.

Ma torniamo a quegli altri frammenti di coccio che, prima di essere tali, erano parte di un'altra utilità, servivano a raccogliere, a conservare, a non disperdere.

Quei frammenti sono per me le *lingue* che gli attori parlano durante la costruzione scenica. All'inizio la scena è il luogo del depositare, dell'accogliere.

In verità dunque la scena si presenta come luogo di una de-costruzione, poiché lì vengono accettati e valorizzati i frammenti, i pezzi d'opera, i resti e gli scarti di altre esperienze.

Arriviamo subito al dunque: il testo non mi appare affatto riducibile alla sola scrittura; esso è invece l'insieme intrecciato di molti linguaggi, tutti quelli che vengono agiti sulla scena, compreso lo spazio e la luce. Tra questa molteplicità trova spazio anche la scrittura. Ma all'inizio le parole devono risuonare nella loro oralità primigenia, e solo dopo, decantandosi, emergerà la scrittura.

Sto parlando dunque di un teatro ove il testo cresce nel tempo del lavoro, per tentativi, per successivi spostamenti e aggregazioni. Il testo viene sottoposto a «prove»; dapprima si espande, arricchendosi in eccesso, poi si contrae, rarefacendosi. È l'insieme dei linguaggi della scena che conducono il disordine dell'accumulo verso l'ordine nuovo della collina.

L'anima di un coccio è niente in sé, ma l'accumularsi di molti cocci diversi forma un insieme assai potente, che va possedendo una forza mitica. Il teatro cerca attraverso il testo, così inteso, un mito sottostante, segreto, su cui edificarsi.

## IL DEPOSITO DELLE MEMORIE

Il passaggio dall'accumulo all'ordinamento necessita delle due figure del regista e dell'autore (non entrerà qui nel merito del lavoro registico). Entrambi per me devono in primo luogo saper stare in ascolto; e saper porre domande. La loro attitudine è quella dei raccoglitori, che vanno scoprendo tesori perché molto sensibili e attenti alle cose che li circondano. Sono archeologi, ma sono anche poeti.

E poiché raccogliere, *re-ligere*, ha a che fare col religioso, essi devono saper rispettare e creare le condizioni perché ciò che avviene posseda le condizioni del sacro. Il luogo scenico è il posto scelto per il deposito delle esperienze e delle memorie ma non è mai un luogo

qualsiasi, è un crocicchio, un territorio di incontri con anime e spiriti potenti, e va curato, con affetto.

L'autore, in questo teatro, è «insieme alla scena»: non so dirlo in altro modo, deve saper vedere e sentire la molteplicità del materiale grezzo e frammentario che gli viene offerto con passione e fatica e lì in mezzo trovare quei pezzi di anfora che vibrano, che risplendono e sono appena offuscati.

Niente a che vedere con la scrittura teatrale letteraria. Una scrittura di questo tipo presuppone un atteggiamento di grande umiltà da parte dell'autore. Egli però non deve solo registrare l'accaduto, ma leggerlo; nel passaggio dall'evento colto nel lavoro dell'attore alla fissazione sulla pagina può accadere una sorta di mistero alchemico, una trasmutazione poetica che di quell'evento segnala in parole scritte un'essenza profonda. L'attore ritroverà più avanti nel cammino, insieme al suo personaggio, anche quelle parole e le riconoscerà al tempo stesso, stupendosi della loro avvenuta rarefazione.

Questo incontro, quando accade, è una forma esoterica di conoscenza, un'illuminazione; se dunque l'autore è un artigiano tessitore di parole, questo suo scrivere non è pensato per i posteri, non punta ad avere un futuro letterario, perché non è stato concepito per la pagina ma per la vita di quegli attori a cui è indissolubilmente legato.

È una modificazione profonda del concetto di autore e per realizzarsi necessita di un contesto di profondo affiatamento e sintonia, e soprattutto prevede una modalità produttiva speciale in cui occorre predisporre un tempo e uno spazio protetti: una pratica di lavoro simile è pressoché inesistente nel nostro Paese.

Si fa tanto parlare, lamentandosi, della assenza di nuova drammaturgia. Se le condizioni produttive del nostro teatro non si modificano, se non si creano condizioni di lavoro diverse, se si ripetono stancamente modalità di creazione stereotipata, non potrà nascere alcun nuovo autore.

Occorre ritrovare le ragioni profonde di un teatro di *ensemble*: ove restituire un senso al lavoro di equipe, senza le attuali separazioni e i laceranti narcisismi odierni, come il prevalere di una figura registica che «adotta» un testo, che «scrivono» gli attori.

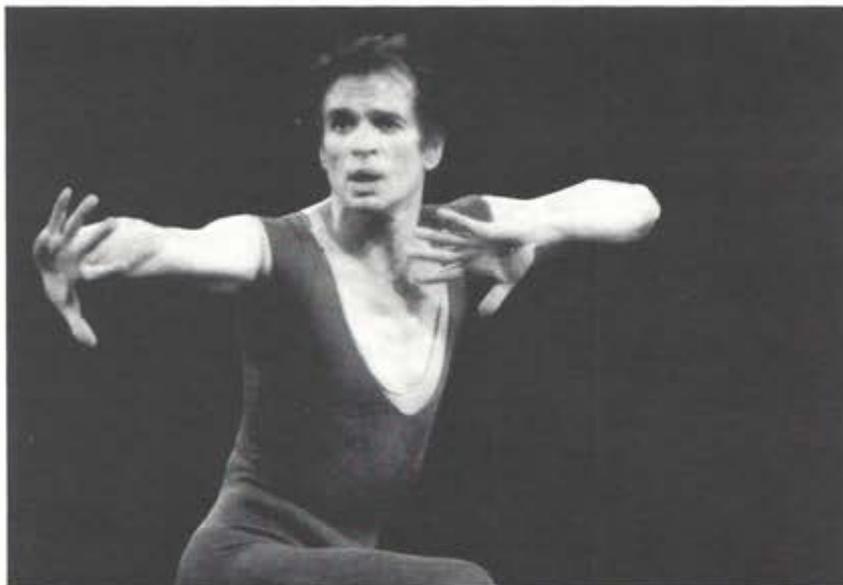
Tutto ciò è malsano per la vera arte del teatro, per quella forma di artigianato prezioso ove per creare è necessario sprecare tempo e sprecarsi nel tempo. In questi anni ho tentato, in situazioni produttive uniche ed anomale, di creare condizioni di lavoro diverse, che rifondassero la consonanza di un lavoro artistico comune; in queste occasioni ho invitato a lavorare con me giovani autori, drammaturghi, attori. Ma restano gocce nel mare: il sistema teatrale è saldamente ancorato ai suoi privilegi, incapace di modificarsi, e la sfida è assai impari.

Ciò nonostante continuo a credere necessario lavorare per ripensare la messa in scena non più come spazio per soluzioni registiche o di chiavi di lettura; ma come «tessuto di relazioni e racconti», alla ricerca di una forma che permetta di valorizzare al massimo la presenza dei corpi narrati e che permetta allo spettatore uno sguardo che rompa le strutture dell'abitudine televisiva, che lo costringa a cogliere la qualità dell'esperienza che si va trasmettendo. □

\* MARCO BALIANI, autore, regista e attore teatrale, vive a Parma; ha fondato il gruppo *Ruotalibera*, ha partecipato al Festival *Steirischer Herbst* di Graz (Austria) con *Saturnus* e a quello di Sant'Arcangelo con *Corvi di luna*, dai racconti di Calvino e *D'acqua la luna*; ha condotto uno stage sul *Moby Dick* con gli allievi della «Paolo Grassi» di Milano ed è autore di numerosi testi per la scena e per la radio.

PER RICORDARE RUDOLF NUREYEV

## Tartaro volante, addio



**I**l «principe della danza» non ci incanterà più. Mentre stampiamo, apprendiamo che Rudolf Nureyev si è spento a Parigi. Aveva 54 anni, quasi tutti spesi nel segno di Tersicore. Era da tempo malato di Aids ma la malattia era stata a lungo tenuta segreta. L'ultima sua apparizione pubblica era avvenuta nell'ottobre scorso all'Opéra di Parigi, teatro che aveva retto con grande prestigio per lunghe stagioni, quando il ministro Lang lo aveva insignito del titolo di commendatore delle Arti e delle Lettere.

La sua vita aveva avuto tratti romanzeschi. Fin dalla nascita, 17 marzo del 1938, su un treno in corsa verso Vladivostok. Più ancora da quel giorno — era il 1961 — in cui, già «stella» del Kirov, scelse la libertà ed emigrò in Occidente. Emigrante di lusso, perché il nome di Nureyev da quel giorno, anche per il suo turbolento carattere, incominciò a iscriversi nell'albo d'oro dei più grandi artisti del secolo.

Entrò nella leggenda, come vi era entrata Isadora Duncan, come vi era entrato Vaslav Nijinsky. La sua carriera in Europa fu subito trionfale. Prima nella compagnia del barone de Cuevas, poi ospite fisso del londinese Royal Ballet, «adottato» come partner dalla regale Margot Fonteyn, con la quale fece a lungo coppia brillantissima. In Italia apparve la prima volta nel 1962 nell'ambito del Festival di Nervi. Fu un meraviglioso Sigfrido ne *Il lago dei cigni*.

Trionfava per tecnica infallibile, senso della perfezione esecutiva, straordinaria capacità espressiva. Disse in una intervista in tempi più vicini: «Penso nella mia vita di avere fatto un regalo alla danza, facendola rivivere». Una frase che è un epitaffio. *Domènico Rigotti*

L'addio del *Piccolo* a Ettore Gaipa

**S**compare con Ettore Gaipa una pietra angolare del Piccolo Teatro. È ormai amara consuetudine che ad ogni momento cruciale della sua storia il Piccolo si porti via una vittima. Questa volta se ne va, nella tempesta del Piccolo Teatro, una «figura storica» di via Rovello, che era stata al fianco di Strehler e Grassi fin dalle origini, e che con modestia esemplare ma con tenacia e valore aveva contribuito alla crescita dello Stabile milanese.

Ettore Gaipa aveva 72 anni e, portatosi a Roma dalla nativa Palermo, aveva frequentato l'Accademia d'Arte drammatica con il fratello Corrado. Diplomatosi nella scuola di regia aveva esordito con *Quelli di Stralsund* di Stavinhanden ed era passato subito al Piccolo iniziando come attore e poi lavorando come drammaturgo e studioso. Dopo una parentesi di dieci anni nella Germania dell'Est, al Teatro di Rostok, era tornato al Piccolo; la sua ultima comparsa in scena era stata in *Il signor Pirandello è desiderato al telefono* di Tabucchi. Aveva scritto la prima biografia sullo Strehler degli anni ruggenti. *Fabio Battistini*

Arrivati in Pakistan  
i burattini italiani

GIUSEPPE FORTIS

**U**n distinto e affabile signore ci accoglie all'aeroporto di Lahore e ci dona collane di fresche profumatissime rose, insieme al cartellino con stampato il nostro nome, che ci consentirà l'ingresso allo Stadio Ghaddafi dove, dal 10 al 20 ottobre si svolge il primo International Puppet Festival Pakistan. È il sociologo T. Shirasi, uno dei tanti che hanno offerto la loro opera per la riuscita della manifestazione.

Il nostro gruppo La Grande Opera e l'altro italiano, Nuova Opera dei Burattini sono due dei trenta presenti al festival, in rappresentanza di 24 Paesi. Ogni giorno, per due volte e contemporaneamente, si esibiscono sette compagnie nel grande spazio aperto dentro lo stadio, nelle sue due sale e nelle tende appositamente innalzate con tappeti dai vivaci colori, con l'aggiunta talvolta di un po' d'improvvisazione tra la gente da parte di un gruppo locale. Non è facile governare una macchina del genere. Ma i fratelli Peerzada, che hanno voluto e organizzato il festival, sono degli appassionati professionisti dello spettacolo, circo teatro cinema e appunto burattini, e lo si vede dal risultato: una riuscita allegra festa popolare, dove più che il valore dei gruppi partecipanti (e ce ne sono di alto livello) conta la simpatia, lo scambio che si crea tra pubblico e gente di spettacolo arrivata da Paesi lontani. È una festa anche per i bambini, che per soddisfare la loro curiosità alla fine delle rappresentazioni si spingono sui palcoscenici a toccare con mano gli ispiratori delle loro fantasie: emozionante spettacolo nello spettacolo. Ma si divertono anche i grandi.

Ognuno col proprio compito, i Peerzada si prodigano per soddisfare le esigenze degli ospiti norvegesi, coreani, neozelandesi.

O l'esigenza di Giuseppina Volpicelli, che dirige la Nuova Opera dei Burattini, alla ricerca di uno spazio per provare il suo collaudato musical *Allegra con brio*; e con ragione visto che il suo chiaro e particolare successo è parso in parte dovuto proprio alla ineccepibile esecuzione.

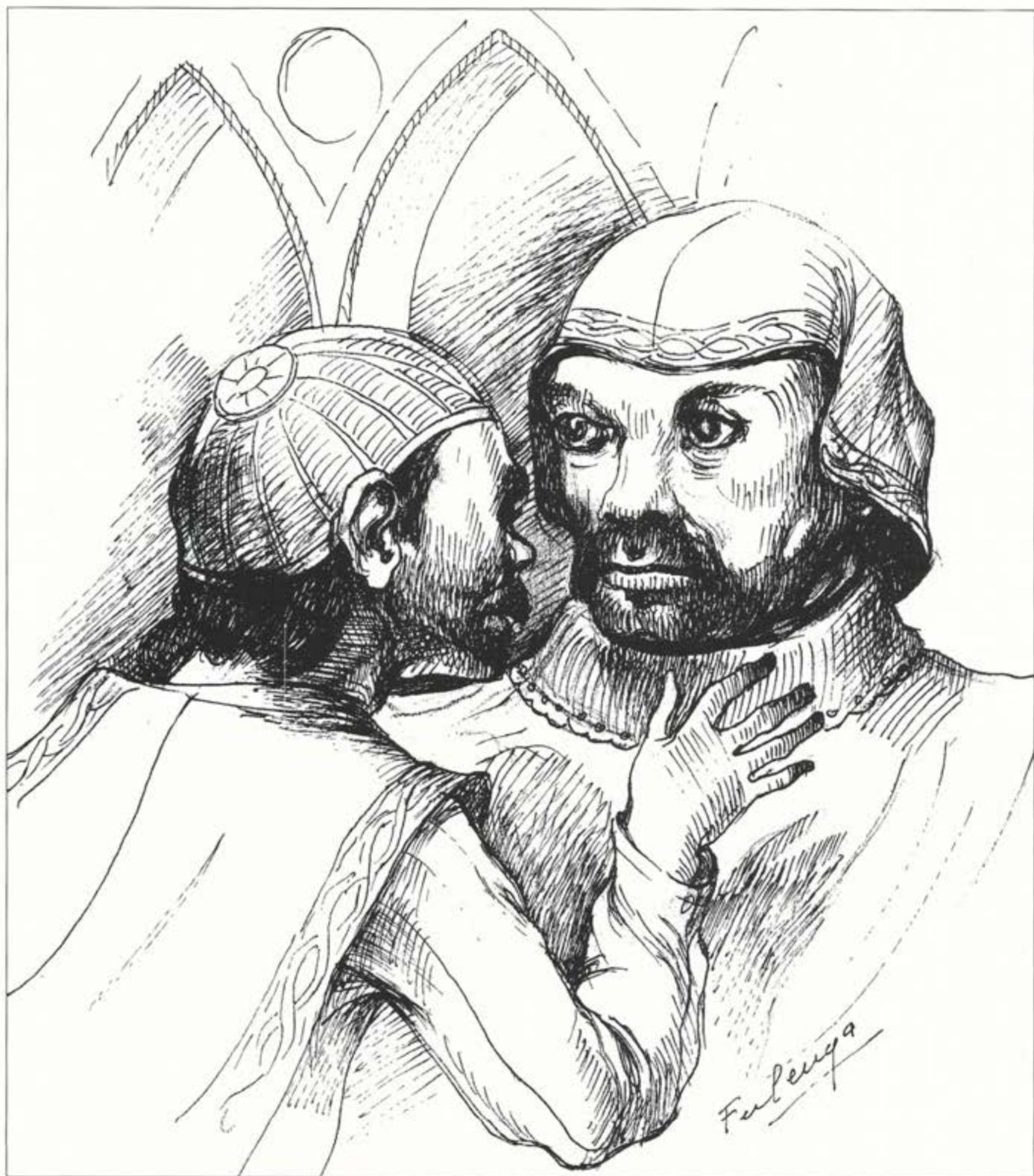
Più complesse le richieste della nostra Laura Fasciolo, che con Maddalena Guisci ha usato varie tecniche per la realizzazione di *Quello che i colori nascondono*: dai muppets alle ombre, alle proiezioni di diapositive in cui si muovono i personaggi della storia al disegno in diretta. Lo spettacolo trae spunto dalle storie inedite che l'economista Manlio Rossi Doria raccontava ai suoi nipotini viaggiando in macchina verso il luogo delle vacanze. Narra le vicende di una bambina che smarrisce di volta in volta una delle sue palline colorate in un ambiente dello stesso colore della pallina, la rossa nel fuoco, la gialla in un campo di grano... e ogni volta viene aiutata nella ricerca da un abitante del posto, sia esso animale, uomo o creatura fantastica. Qualche problema per la complessità della messa in scena, come del resto è di regola in simili manifestazioni, che però alla fine viene brillantemente risolto con una risata di Anna e Loredana, le capacità tecnologiche di Ugo, le pubbliche relazioni di Ezio. E così un altro bel successo italiano; e molta curiosità, anche da parte degli addetti ai lavori, per le tecniche usate.

Fra due anni si replica. Con l'augurio che la burocrazia, visto il successo, non ci metta troppo le mani, a scapito della professionalità e della fantasia. Tutto il mondo, si sa, è paese.

Assif, l'autista che ci ha scarrozzato per l'immensa Lahore, anche per mostrarci gli splendidi monumenti lasciati dai Gran Mogol, Assif ha gli occhi umidi quando ci saluta all'aeroporto, segno dello straordinario senso di ospitalità di questa gente. A qualcuno di noi rimane il tempo per risalire il maestoso Indo fino alla favolosa Valle di Hunza, che ispirò a Frank Capra il Sangrila di *Lost horizons*. □

# MORTE DI UN RE

di ENZO GIACOBBE



ATTO I  
SCENA I  
L'intronizzazione

La Cattedrale di Oristano arricchita di luci e stemmi di Stati ospiti. È l'anno 1376. Sale un canto gregoriano. L'altare maggiore è illuminato da numerosissimi lumi a stearica o ad olio. Ai lati, sfilano le navate alle cui colonne sono altre luci e stemmi di molti Stati della terraferma. A destra e a sinistra della platea, due palchi, ricchi di damaschi e sete, che si guardano frontalmente. In quello a sinistra sono i quindici componenti la Corona de Logu (il Parlamento); in quello a destra, la famiglia Arborea così disposta: in prima fila Ugone e la figlia Benedetta di tredici anni; in seconda fila, Eleonora e Beatrice, sorelle di Ugone; in terza, eventuali altri congiunti.

Ai lati dei palchi, seduti su poltrone, dignitari, prelati e castellani. In piedi nella platea, Majorales e loro famigliari e il popolo. Alcuni chierici incensano l'Arcivescovo, che in paramenti color rosso, officia, con altri due prelati, una cerimonia ormai al termine. Il Coro cessa il suo canto e tutti i personaggi che sono in piedi, si inginocchiano. L'Arcivescovo impartisce la benedizione e accompagna la frase di rito con tre segni di croce, prima alla Corona, poi al popolo e infine agli Arborea.

ARCIVESCOVO - Ego benedico vos, in nomine Patris, et Filii, et Spiritus Sancti!

TUTTI - Amen!

Tutti siedono e gli assistenti con alcuni chierici sostituiscono al Prelato i paramenti con altri color verde, gli impongono la mitria e gli danno il bastone pastorale, quindi i chierici vestono con i paramenti verdi i due assistenti, e si ritirano ai lati dell'altare.

ARCIVESCOVO - (Rivolto ai presenti) Buona gente, siamo qui oggi, per grazia della Vergine Madre Maria Santissima, per incoronare il nuovo Giudice di Arborea, essendo cessato il regno di Mariano IV, Visconte di Bas, Conte del Goceano, Signore di Marmilla e Giudice di Arborea, il 18 febbraio di quest'anno del Signore 1376!... Come impone questa cerimonia, fin dai lontanissimi tempi di Mariano I De Zori immutata nei secoli, la Corona de Logu ricorderà la figura del Sovrano scomparso, per consentire a noi tutti di vivere ancora per un poco con Mariano che io ricordo come uomo di preclare virtù e del quale rimpiango la buona amicizia! (Siede) Sale il canto gregoriano che si attenua dopo poche battute per consentire il parlato. A turno si alzano i vari componenti la Corona.

1° VOCE - Mariano è stato grande!... Ha dato al suo popolo un Giudicato ricco e potente e rispettato!

2° VOCE - È stato grande!... Ha saputo indicare alle sue genti la via della dignità!

3° VOCE - Ha saputo portare, e mantenere alto, fra i popoli di tutta la terra ferma, il nome del Giudicato!

Coro alto e lungo, poi si attenua.

4° VOCE - Ha difeso gli interessi del Giudicato, sempre, in tutti i modi e in ogni campo!

5° VOCE - Così, per la difesa di Dio, fa fede l'offerta fatta a Caterina da Siena!

6° VOCE - ... Tremila soldati...

4° VOCE - ... Cinquecento balestrieri...

5° VOCE - ... Millecinquecento cavalieri...

6° VOCE - ... e tre galere, per la Crociata contro gli infedeli, che Caterina ha voluto indire.

PERSONAGGI

Ugone III, giudice d'Arborea  
Benedetta, sua figlia  
Marta, istitutrice di Benedetta  
Fazio, amico di Ugone  
Valore De Ligia, capitano di Ugone  
Monsignor Cristoforo Gomerio, cancelliere di Stato  
Monsignor Benedetto Cau, arcivescovo di Oristano  
Barisone Spani, castellano di Monreale  
Silverio De Cherchi, curatore di Milis  
Ella,  
Nicolao,  
Guantine,  
Sinnio,  
Efisio,  
Gonario, uomini della Corona de Logu  
Un Garzone,

Prelati, Curatori, Castellani, Chierici, Dignitari, Popolani, Popolane.

I suggerimenti di arredamento, di luci, di regia e la stessa divisione in atti, non sono assolutamente vincolanti.

Coro c.s.

7° VOCE - Con il Codice Rurale, Mariano ci ha ricordato la grande generosità della terra!

8° VOCE - Ha fatto dei nostri campi, terreni più fertili e più ricchi!

9° VOCE - ... e ha dato a tutto il suo popolo, maggiore benessere!

Il Coro sale e termina il canto, mentre fra i popolani, alcuni asseriscono.

POPOLANI - È vero!... Era un uomo giusto!... Ci ha dato ricchezza!... Gli volevamo bene!... Si è prodigato per noi!...

ARCIVESCOVO - (Si alza: tutti tacciono e si levano in piedi tranne i popolani che staranno sempre accosciati. Il Prelato parlerà con voce serena) Siano gli angeli del Cielo ad accompagnarti, Mariano, a fianco del Signore del Cielo e della Terra!

Disegna un segno di Croce verso l'alto e tutti si segnano, quindi sale un suono di campana, e poi tre squilli di trombe d'argento, terminati i quali, uno dei componenti la Corona de Logu e il più elevato in grado tra Castellani, si portano davanti al Religioso, e affiancati, gli si inginocchiano dinanzi: il Prelato li benedice con il segno di croce accompagnato da frasi sommesse. I due si alzano e si dispongono ai lati dell'Arcivescovo. Sono il rappresentante dei Religiosi, dei Curatori e dei Castellani che incoroneranno Ugone. Il Curatore e il Castellano si posano la mano destra sul cuore mentre il Religioso alza la mano destra e fa il segno di croce benedicente. Gli Arborea, la Corona, i dignitari e il popolo si segnano.

ARCIVESCOVO - Noi, Monsignor Benedetto Cau, Arcivescovo di Oristano, rappresentante di tutti i Religiosi del Giudicato d'Arborea...

CASTELLANO - ...noi, Barisone Spani, Signore del Castello di Monreale, rappresentante dei Castellani del Giudicato di Arborea...

CURATORE - ...e noi, Silverio De Cherchi,

Curatore della Curatoria di Milis rappresentante dei Curatori del Giudicato d'Arborea... (ad una sola voce con il Religioso e il Castellano), noi annunciamo al popolo... (gli altri due tacciono)... che la Corona de Logu, rispettando la legge salica che regola la successione al trono d'Arborea, incoronerà in questo giorno del Signore, Giudice del Giudicato d'Arborea, Ugone Serra, Visconte di Bas, Conte del Goceano e Signore di Marmilla e di Monteacuto. (Un'ovazione da parte dei presenti cessa su pressioni gestuali del Curatore che — a silenzio ottenuto — chiama) Ugone De Bas Serra!...

Questi lascia la mano di Benedetta che aveva stretto poco prima con tenerezza, e si avvia all'altare. Giunto ai gradini si inginocchia.

CASTELLANO - Ugone De Bas Serra, noi, Castellani del Giudicato, ti vogliamo nostro Sovrano perchè conosciamo ed apprezziamo il tuo coraggio, la tua fede nei disegni militari di Mariano, il tuo valore come soldato!

ARCIVESCOVO - Ugone De Bas Serra, noi, Religiosi del Giudicato, ti vogliamo nostro Sovrano perchè conosciamo ed apprezziamo la tua fede in Dio e il tuo sincero e giusto modo di interpretare le sue leggi.

CURATORE - Ugone De Bas Serra, noi Curatori del Giudicato, ti vogliamo nostro Sovrano perchè siamo certi che porterai a termine quegli impegni politici assunti con altri Stati e quelli programmati per il Giudicato, che Mariano non potè concludere; e perchè sappiamo per certo che segherai il tuo regno della sua stessa lealtà e fermezza.

In questa cerimonia il Castellano ha posto la lama della sua arma sulla spalla destra di Ugone, il Religioso un lembo della stola, e il Curatore la mano destra. Sale un canto gregoriano e mentre Ugone si leva in piedi, i tre rappresentanti del Giudicato si dispongono sul lato sinistro davanti all'altare perpendicolarmente al proscenio. Ugone si pone di fronte a loro, sul lato destro. Dalle spalle di Ugone giunge un chierico che incensa altare, i tre Rappresentanti e, per ultimo, Ugone; quindi si ritira. Un secondo chierico consegna al Prelato che sta in mezzo ai due, un volume, e si mette da parte. Sul volume i tre Rappresentanti pongono la mano destra.

UGONE - (Si avvicina e anch'egli pone la mano destra sul volume) Giuro, su questo libro di Dio, che sarò l'umile servo del mio popolo!

Mentre il popolo esclama ovazioni, Ugone si porta nel più basso gradino dell'altare e, dando le spalle al pubblico, si inginocchia. Da destra entrano tre chierici che recano ciascuno un ampio cuscino: sopra ad uno di questi è il Manto, sul secondo la Corona, e sul terzo il Baculo Regale.

ARCIVESCOVO - (Aiutato dai due assistenti, prende il Manto e lo posa sulle spalle di Ugone). Il Manto che ti pongo è il simbolo della protezione di Dio, che noi tutti invociamo su di te affinché il tuo sia un buon regnare!

Il Prelato lascia il posto al Curatore che avanza e che prende, dal secondo cuscino che gli viene avvicinato, la Corona e la impone a Ugone.

CURATORE - La Corona con cui cingo il tuo capo è il segno dell'alto magistero che tutti noi ti riconosciamo.

Ugone si alza, si volge verso il popolo che osanna a lui con «Evviva» «Salute» «Lunga vita» «Evviva Ugone» e simili... e che al cenno del Curatore tace.

UGONE - Io, Ugone De Bas Serra, Visconte di Bas, Conte del Goceano e Signore di Marmilla e di Monteacuto, nel ricevere la nomina alla più alta carica del Giudicato d'Arborea, dai miei predecessori reso potente e rispettato, dichiaro di assumere il nome regale di Ugone III e giuro di difendere in tutti i modi, financo la più piccola zolla di terra del Giudicato, di non diminuirne mai il territorio e di non alienarlo ad alcuno, in nessun tempo e modo!... Giuro di rispettare la Corona de Logu nelle espressioni dei suoi compiti, e di accettarne i consigli per la soluzione dei problemi di particolare gravità che si presenteranno durante il mio magistero. Giuro su tutto di non stringere patti né alleanze con alcuno, senza il consenso o la volontà della Corona stessa. Giuro tutto questo.

*Il canto sale per attenuarsi quando il Castellano prenderà dal terzo cuscino il Baculo Regale; intanto Ugone si è volto verso l'altare ove sono i tre Rappresentanti.*

CASTELLANO - Questo è il bastone del comando, Ugone III d'Arborea; te lo consegnamo perchè sei il nostro re.

*Ugone lo prende e si volge al popolo fra le acclamazioni di tutti. Sale lo squillo delle trombe. Lentamente buio.*

## SCENA II

*Fazio incontra Valore De Ligia*

*Il Palazzo Giudiciale di Oristano. I vari ambienti saranno caratterizzati da semplici bozze di elementi architettonici (mezzi archi, mezze colonne, angoli che verranno utilizzati in diverse posizioni a esprimere stanze o sale diverse). Come piani di calpestio, forse è opportuno utilizzare pedane di differente superficie e altezza (da disporre di volta in volta in maniera diversa) legate con degli scalini. Ogni pedana può essere una stanza. Anche l'illuminazione sarà di differente intensità o colore, o posizione della fonte.*

FAZIO - (Andando incontro al Capitano) Che piacere incontrarti, Capitano!... Ben tornato!

CAPITANO - (Ironico) Il piacere è mio, Signore!... Ti trovo bene!... È evidente che la vita di Palazzo ti giova!... Congratulazioni!

FAZIO - (Ignorando l'ironia dell'interlocutore) Il Giudice mi ha voluto vicino in quest'inizio di regno!

CAPITANO - (c.s.) Certo!... E come avrebbe potuto fare senza di te!

FAZIO - Infatti non ho potuto rifiutare!... (Accettando la provocazione) Ma ti giuro, Capitano, che riprenderò le armi quanto prima!...

CAPITANO - Bene!... Così vedremo se i successi che avevi quando combattevi a fianco del Giudice erano davvero tuoi!

FAZIO - (c.s.) Il valore che hai dimostrato in questa battaglia, mi consiglierebbe di evitare il confronto!... Dicono che abbia fatto a pezzi la mia reputazione di soldato!

CAPITANO - Non ti preoccupare!... Le vere battaglie sono diverse una dall'altra!... Ognuna ha una sua storia e un suo eroe!

FAZIO - Apprezzo molto questo tuo assicurarmi che c'è posto per tutti!... Vedrò di comportarmi almeno con dignità!

CAPITANO - Sempre che la tua battaglia riesca ad avere una vera storia!

FAZIO - Esatto!... Tuttavia ti prometto di non strafare!... Avrò il buon gusto di non attribuirmi onori e gloria se non quelli che mi spettano!

CAPITANO - Vuoi insinuare che non ne merito?... O debbo intendere che le mie gesta hanno sbrigliato la tua invidia?

FAZIO - Non ti invidio, Capitano, nel modo più assoluto!... So che hai combattuto con molto valore e ne sono contento per il Giudice. Ma sarebbe stato molto più glorioso ed onorevole, per te, se avessi detto ai soldati che questa battaglia è stata vinta... in questa stanza, da Ugone, due mesi prima che si combattesse!

CAPITANO - (Subito preoccupato) Io... ho detto...

FAZIO - (Duro) So che cosa hai detto, Capitano!

CAPITANO - (c.s.) Ho riferito... quel che mi ha detto il Giudice!... Ho parlato nei termini che lui voleva!... Ho detto che la battaglia è stata vinta...

FAZIO - (Subito) ...da Ugone?... (Quello tace) ...Non l'hai detto!... E avresti dovuto!

CAPITANO - Ho detto che...

FAZIO - (c.s.) ...che la vittoria è arrivata perchè i soldati hanno seguito «i tuoi» consigli, non «quelli di Ugone»!

CAPITANO - Ma io... io...

FAZIO - (Definendo) I «tuoi» consigli, Capitano, non quelli del Giudice!

CAPITANO - (Meno sicuro) Forse i soldati... hanno capito in modo errato la mia frase!

FAZIO - E perchè mai avrebbero dovuto?

CAPITANO - (Imbarazzato) Perchè...

FAZIO - Perchè...?

CAPITANO - Perchè... erano euforici, erano felici per la vittoria!

FAZIO - E io come so della tua frase?

CAPITANO - (In forte imbarazzo) Ma io non ricordo nemmeno qual è stata la frase esatta!

FAZIO - Capitano! Ho riportato la frase così come l'hai detta!

CAPITANO - (Preoccupato) Questo significa... che qualcuno ha riferito?

FAZIO - Forse senza volere, Capitano!... Senza rendersene conto, probabilmente!...

Chi può dirlo!... Hai detto tu che i soldati erano euforici, no?... Evidentemente erano euforici!... (Con falsa attenzione) O... quel soldato ha sbagliato nel riferire?

CAPITANO - Io... io...

FAZIO - (Sfacciatamente) Ho sbagliato io?... Ho capito male io?

CAPITANO - Io... io parlavo a nome del Giudice!

FAZIO - Ecco, Capitano!... Di così al Giudice!... Forse non ricordi bene quanto sa essere duro con chi sbaglia!... E non vorrei che qualcuno gli mettesse in testa che il Capitano Valore De Ligia... ha sbagliato!

CAPITANO - (Scusandosi) Non pensavo che una frase mal detta potesse essere offesa al Giudice!... Ti assicuro, non volevo mancarti di rispetto, nè toglierti alcun merito!

FAZIO - Capitano, ascoltami bene!... Ho voluto dirti ciò che conosco di quella battaglia, perchè so che i soldati «amano» Ugone, e non perchè tu riesca a togliergli meriti!... E se ti ho riferito, prima che incontri il Giudice, di un lato poco simpatico del suo carattere, è perchè tu possa mantenerti in buona salute!...

Solo per questo!... In fondo, sono convinto che quando sarai con Ugone, riferirai che i soldati sanno che è lui l'artefice di quella vittoria!... È vero, Capitano?

CAPITANO - Certo, Signore!

FAZIO - Ne ero sicuro!... Io non amo trastullarmi con le banalità, e ciò che è successo, ti assicuro, non è banalità!... Purtroppo è qualcosa cui bisogna porre rimedio!... Certo: non

è accaduto ancora niente!... Ma bisogna che non accada niente!... Pensa che cosa potrebbe succedere se i soldati avessero anche il minimo sospetto che non esiste più l'accordo, l'armonia, la stima che essi sanno esistere da sempre fra il re e i suoi capitani!... Io dico che sarebbe lo sfacelo di tutto!... Quei soldati... potrebbero finire in balia di qualsiasi lestofante!... No, no!... non è una banalità!... Sarebbe un disastro, Capitano!... Te ne rendi conto?

CAPITANO - Sì, Signore!

FAZIO - Che facciamo?

CAPITANO - Signore! È la prima battaglia che combatto per il Giudice, e...

FAZIO - Anche questo volevo sottolineare! Ma via, Capitano!... Sono appena tre mesi che Ugone è stato incoronato re... è la prima volta che lascia ad altri il comando di una battaglia... ti onora, per primo, di questo privilegio e per di più, di questa battaglia ti regala tattica e strategia... e tu... come un meschino intrigante, offendi la fiducia del tuo re!... Questo non è «banalità», Capitano!... È qualcosa di molto più grave!... Ugone lo chiama «tradimento»!... Tu?... Non so quale sarebbe la reazione di Ugone, se venisse a saperlo!... Ha molta stima per te, sai?... Davvero, molta!... Ecco perchè bisogna fare qualcosa!... (Passeggia e pensa) ...Senti, Capitano!... Parla con i soldati!... Di loro che Ugone aveva già studiato nei minimi particolari questa battaglia!... So che glielo saprai dire!...

CAPITANO - Sì, Signore!

FAZIO - Bene!... È un'altra cosa, Capitano!... Dimentica quella prosopopea che avevi quando sei entrato a Palazzo!... Non si addice a un Capitano di Ugone!

CAPITANO - Ti ringrazio, Signore!

Buio

## SCENA III

*Ugone incontra Benedetta, Marta e poi Fazio*

*Una sala del Palazzo*

BENEDETTA - (Entra con Marta e va incontro al padre) Non disturbiamo, vero?

UGONE - (Lietamente sorpreso) Benedetta!... Che gradita sorpresa!... E come sei bella!... Vieni, lascia che ti abbracci!

BENEDETTA - (Lo raggiunge e si abbracciano) Sono contenta di piacervi!... È tutto merito di Marta, sapete?... È lei l'artefice della mia eleganza!

UGONE - (A Marta) Hai tutta la mia riconoscenza, Marta!... (A Benedetta) Fatti ammirare!... Sei bellissima!... Complimenti!... A che cosa dobbiamo questo splendido vestito?

BENEDETTA - (Con ironica leziosità) Mio Signore, sono voluta venire personalmente per chiedervi di concedermi l'onore di partecipare al pranzo che stasera terrò nelle mie stanze, per festeggiare il mio tredicesimo compleanno!... Sono certa che la Signoria Vostra vorrà onorarvi...

UGONE - (Sincero) Benedetta!... Che sventato!... Com'è potuto sfuggirmi?

BENEDETTA - (c.s.) Vi debbo un formale rimprovero, mio Signore!... I nuovi impegni di Governo vi hanno tenuto troppo spesso lontano da me in questi tre mesi!

UGONE - (Divertito tra il gioco) Vi prego, Madonna: siate clemente!...

BENEDETTA - (c.s.) A patto che accettiate

di venire questa sera al pranzo!

UGONE - (c.s.) Siatene certa mille volte!  
(*Ridono divertiti. Entra Fazio. Ugone prende le mani di Benedetta*) Tanti auguri... Che si avverino tutti i tuoi sogni!

BENEDETTA - Grazie, padre mio!

UGONE - Saranno molti i tuoi invitati?

BENEDETTA - Voi ed io, padre mio... e se me lo concedete, vorrei che fosse con noi Marta!

UGONE - Stavo per chiedertelo, Benedetta!... Di come sei cresciuta e del tuo modo di essere dobbiamo molto a Marta! (*A Marta*) Non mi stancherò mai di ringraziarvi!... Ed io verrò con Fazio!

BENEDETTA - Ti ringrazio, padre mio!...

MARTA - Mio Signore, Benedetta è stata meravigliosa in questi anni!... Posso assicurarvi che farle accettare quei pochi consigli che le ho dato, è stato facile!... E oramai non ha più bisogno di me!

BENEDETTA - Ti prego, Marta!... Sai bene che non è vero!

UGONE - (*A Marta*) Sentito?... Vorrei che vi tratteneste a Palazzo fin quando lo vorrà Benedetta.

*Marta china il capo.*

BENEDETTA - Grazie, padre mio!... Posso dunque contare per un'ora dopo l'Ave?

UGONE - Certo, Benedetta!... A più tardi!

BENEDETTA - (*E Marta si inchinano*) Mio Signore!... (*Escono*)

FAZIO - Ti ringrazio per aver voluto me e Marta al pranzo di Benedetta!... (*Ugone ha un gesto di cordialità*)... Sei stato molto gentile con Marta!

UGONE - Ah!... Sono sempre io in debito con tua sorella!... La guerra non va d'accordo con le preoccupazioni, e per quel che riguarda Benedetta, Marta me le ha tolte tutte!

FAZIO - Ho piacere che gliel'abbia detto!

UGONE - Sapere mia figlia nelle sue mani da quando è morta mia moglie, mi ha sempre rasserenato!

FAZIO - Fino al punto da renderti irrispettoso della tua stessa vita, nelle battaglie?

UGONE - Fino a darmi coraggio per affrontare imprese talvolta molto rischiose!

FAZIO - Ugone, in questi anni che abbiamo vissuto fianco a fianco, ho visto come combattisti!

UGONE - Sentiamo: come?

FAZIO - Hai sempre cercato le mischie più furiose, i duelli più pericolosi!... I nemici più valorosi erano sempre i tuoi!

UGONE - Sono compiti di chi ha responsabilità di comando!

FAZIO - È al tuo modo di combattere che al ludo!

UGONE - Com'è il mio modo di combattere?

FAZIO - Una sfida alla morte, continuamente!

UGONE - Una battaglia è sempre una sfida, dal primo all'ultimo minuto!

FAZIO - Ti ho visto forte, coraggioso, carico di tutte quelle doti che sono proprie dell'eroe, ma ti ho visto anche eroe con una disperazione profonda, terribile!

UGONE - È possibile in guerra!

FAZIO - Ricordi quella sera che fummo accerchiati da una diecina di aragonesi, nei pressi di Alghero?... Accompagnavi ogni fendente con un urlo che era il ruggito del leone!... Era coraggio, certamente, ma...

UGONE - Urlo sempre quando combatto, lo sai!

FAZIO - ... ma avevi le lacrime agli occhi!... e alla fine della lotta ti sei accasciato accanto

a me e hai singhiozzato come un fanciullo!

UGONE - (*In imbarazzo*) Sarà stata... la fatica, l'emozione!

FAZIO - No, Ugone!

UGONE - La paura, se preferisci!... Eravamo due contro dieci!... A te non è mai capitato di aver paura?

FAZIO - Era disperazione!... Hai chiamato il nome di tua moglie con il tono dell'invocazione, un'infinità di volte!... Hai combattuto in quel modo perché non sei mai stato capace di reagire alla solitudine nella quale ti ha lasciato!... So quel che dico perché so quanto ti amava e quanto tu amavi lei!

UGONE - (*Con molto malinconico dolore*) E l'amo ancora, Fazio!... e in mia figlia vedo ancora lei!... Era una donna meravigliosa!... di una dolcezza infinita!... E aveva bisogno di attenzioni, di protezione, di amore!... e io ero lontano, a combattere, a...

FAZIO - Non puoi continuare in questo modo! Sei alla guida di uno Stato!... Non puoi!

UGONE - È un delitto pensare a lei?

FAZIO - Non è un delitto!... Ma è morta, Ugone!... E nessuno e nessuna cosa potrà ridartela!... neppure il tuo dolore!... Ricordala pure con tenerezza, anche con devozione, se vuoi, ma sii sereno!...

UGONE - Stavo bene con lei!... E lei con me!... (*Si estrania*) Me lo ripeteva spesso!... nei momenti più belli!... Aveva per me tante cure, tante attenzioni, continuamente!... e me le offriva tutte, con amore, con confidenza!...

ed era in esse un senso della dignità così preciso e così regale, da creare fra noi, un rapporto nuovo, esaltante!... Mai, uomo e donna, l'avevano vissuto prima!... C'era... amicizia, fra noi!... (*Con rammarico*) Se fossi stato con lei, al suo fianco, anziché...

FAZIO - La morte di tua moglie è stata una fatalità... e, allora il tuo posto era sui campi di battaglia!... così come, adesso, è al governo del Giudicato!... I compiti che hai assunto dopo la morte di Mariano, sono gravosi e lo sai!... molto più pesanti di quelli che avevi prima!... e per assolverli ci vuole molta attenzione e molta cura!... Sei il re di uno Stato al quale Mariano ha dato una dignità che tutti, in terraferma, gli riconoscono!...

UGONE - So tutto questo, Fazio!... e credimi, non sto trascurando nulla!...

FAZIO - Continua l'immagine di Mariano!...

UGONE - È stato grande, Mariano!... E tu sai che l'amavo come padre e l'ammiravo come re!... Ho combattuto tutte le battaglie, nel suo nome!... E vorrei tanto completare quel che non gli è riuscito di fare!...

FAZIO - La gente si aspetta grandi cose da te, e so che gliel'abbia darai!

UGONE - Ci sono due cose che devo fare!

FAZIO - La prima?

UGONE - Riunire tutta la Sardegna sotto la nostra Corona!... Era il suo sogno più grande, e devo portarlo a termine!... Tutti i popoli dell'isola affratellati... liberi da ogni oppressione!

FAZIO - È meraviglioso!

UGONE - È qui il significato della guerra agli Aragona!

FAZIO - Riuscirai, Ugone!... Anche i popoli oltre i Campidani, hanno lo stesso desiderio di libertà!

UGONE - ... e l'altra cosa da compiere... è la più difficile... perché dovrò combattere contro la Corona!

FAZIO - Perché?... Spiegami!

UGONE - Dovrò disfarmi di quegli inutili, decrepiti e putrefatti vecchi!

FAZIO - (*Subito guardingo*) Non parlare così: le pareti di questo Palazzo hanno mille orecchie!

UGONE - (*Incurante*) Ho bisogno di gente nuova, Fazio, giovane, coraggiosa, che sia convinta che è tempo che le cose cambino!... Guardati attorno!... Il Giudicato è pieno di stranieri che hanno portato con sé una miriade di mestieri nuovi!... E in questo frattempo la Corona non ha fatto nulla!... Meno che nulla!... Quando Mariano ha liberato i servi, quei vecchi, hanno subito drizzato le orecchie... si sono fatti di una prudenza sconcertante... hanno boicottato ogni mutamento, ogni innovazione che Mariano proponeva!... Il codice agrario è ancora là, negli scaffali delle sue stanze, già pieno di polvere!... lodato, ma messo da parte da tutti!...

FAZIO - (*Cauto*) E tu, che cosa vuoi fare?

UGONE - Voglio amici che abbiano tenacia, testardaggine per andare avanti!

FAZIO - (*c.s.*) Di preciso, che cosa vuoi?

UGONE - Voglio togliere a questi cinquanta abulici vecchi che vivono nelle loro terre, quelle che non usano:... solo quelle!... nient'altro!... e creare piccole proprietà nelle quali si faccia l'opposto di quel che accade nei grandi possedimenti!...

FAZIO - (*Molto attento*) Vale a dire?

UGONE - Non voglio fare danni a nessuno, Fazio!... Qui si semina grano, fave, maggesi?... Nelle piccole proprietà si faranno culture diverse: alternative a quelle esistenti.

FAZIO - (*c.s.*) Quali?

UGONE - Vigneti, per esempio... o frutteti d'ogni genere!... Vitigni per degli ottimi vini da portar fuori, in tutta la terraferma!...

FAZIO - ...da esportare?...

UGONE - Esattamente!

FAZIO - Ma c'è da creare un'attività che non è mai esistita?

UGONE - E noi la faremo!... La creeremo!... Gli altri Stati vivono in modo eccellente con il commercio!... Perché non potremmo noi?... Perché dobbiamo arrivare sempre in ritardo?... Sono idee valide?... Bene: utilizziamole!... Facciamo prodotti nostri, nuovi... cerchiamo mercati nuovi... creiamo e usiamo una marineria tutta sarda!... Sarà faticoso, ma lo voglio!... perché voglio le nostre genti diverse da quel che sono!... Voglio uomini nuovi, capaci di competere con tutti, anche fra di loro!... Voglio gente che dia lustro al Giudicato!

FAZIO - (*Realista*) Ugone, sei alla guida di uno Stato che è governato da un parlamento eletto dal popolo...

UGONE - ...e popolo e parlamento sono le stesse persone!... e i consiglieri delle Corone sono gli stessi proprietari terrieri! latifondisti!... È questo che vuoi dire?

FAZIO - È un programma affascinante che nessuna persona intelligente dovrebbe mai rifiutare né ostacolare!... Ma se una qualunque innovazione, sia pure meravigliosa, tocca gli interessi personali di taluni...

UGONE - Io non guasto nulla a nessuno... Loro continueranno a coltivare e vendere nei loro mercati, i loro prodotti, come sempre: non cambierà nulla!... Ciò che verrà fuori da questa innovazione non farà nessun danno né al prestigio né alle tasche di quegli uomini!...

Anzi!... Avranno anche loro dei benefici!... Ci sarà una maggiore ricchezza per tutti...

FAZIO - È proprio questa «maggiore ricchezza per tutti» che spaventa quei vecchi!...

Ricchezza significa molte cose, Ugone!

UGONE - Che cosa, per esempio?...

FAZIO - Acquisizione di diritti!... parità di

# UN ENIGMA MEDIOEVALE FRA TRADIMENTI E FALSITÀ

FABIO BATTISTINI

**U**gone III, giudice d'Arborea, succeduto al padre Mariano IV e seguito dalla più famosa sorella Eleonora, dopo soli sette anni di regno fu condannato al taglio della lingua, come i traditori e i ladri, e lasciato morire dissanguato in fondo ad un pozzo insieme alla giovane figlia Benedetta. Era la domenica delle Palme del 1383.

Ma era veramente un traditore, Ugone III? Di quali colpe si



**E**NZO GIACOBBE è nato a San Vito (Ca). Primario ospedaliero di oncologia nella Usl 20 di Cagliari, vive ora nella città sarda esercitando la professione di ostetrico-ginecologo e oncologo. Si occupa di teatro da quarant'anni. Il suo primo lavoro, *L'altra sponda* scritto nel 1948, è stato trasmesso dalla Rai nello stesso anno. Fra gli altri lavori, trasmessi e più volte replicati, *Il canneto* (1972, contributo Idi), *Le sue mani* (1973), *La vecchia galleria Minnelli* (1974) e *Una chiamata urgente* (1975).

Seguono: *La grande sete*, segnalato al Vallecorsi nel 1974; *Poi la collina*, incluso nella rosa dei vincitori al Premio Riccione 1975; *Una ragazza vestita di sole*, vincitore del secondo premio al Vallecorsi 1978; *Piccole cose messo in scena dalla Compagnia Teatro Sardegna*; Frammenti, classificato secondo al premio Teatro Orzera 1980; *La notte delle fiacole*, segnalato al Vallecorsi 1983; *Oltre la pietraia*, dal romanzo *Erthole* di B. Zizi, 1983; *La leggenda di Pan di Zucchero*, segnalato al premio Teatro Orzera 1984; *Regalo di compleanno*, Premio Fondi La Pastora 1988; *Morte di un re*, Premio Anticoli Corrado 1989; Concorso in omicidio, 1990; *Sogni, sortilegi e streghe*, Premio Giangurgolo 1990; *L'antica altalena del mare*, Premio Vallecorsi 1991, pubblicato nel n. 4, 1991 di *Hystrio*. □

era macchiato? Di lui si sa soltanto che continuò con tutta la determinazione appresa dal padre la guerra contro gli Aragona aperta anni prima da Mariano IV, che si impegnò a portare a termine l'applicazione del Codice Agrario e che, vedovo giovanissimo, riversò tutto il suo affetto sulla giovane figlia Benedetta. Si sa anche del suo tentativo di alleanza con Luigi D'Angiò (fratello di Carlo di Valois), che però non rispettò i patti.

In un clima di falsità, di ambigue alleanze e di amicizie tradite, il carattere di Ugone si fece sempre più duro ed intransigente, sì da fare emettere ordinanze senza ascoltare la Corona, decidere pene ed infliggere condanne pesanti o inopportune a piccoli trasgressori, fino ad arrivare ad estradare i potenti notai pisani che in terra sarda facevano il buono e il cattivo tempo.

Enzo Giacobbe, impegnato da anni a raccontare la storia dei vinti della sua terra, affronta in *Morte di un re* un momento cruciale della storia degli Arborea, e manovra con fermezza questo materiale storico, ne fa una sorta di affresco condensato in larghi tableaux vivants, alla luce di una lettura attuale. Dall'intronizzazione alla morte, il carattere di Ugone si delinea come quello di un uomo integro, di sentimenti alti e delicati, travolto da una corte corrotta: un puro che voleva dare alla sua gente una vita migliore, che non esitò a togliere le terre ai maggioranti per darle ai contadini.

Nella appassionata ricerca della verità intorno all'accusa infamante che chiude il breve periodo di regno di Ugone, Giacobbe utilizza codici attuali svelando con dovizia di particolari i nomi e i cognomi di chi ordì l'assassinio. E mette al fianco di Ugone un personaggio di fantasia, Fazio, della casata dei Sismondi, la cui radice è storica (il padre, ambasciatore di Pisa in Aragona, aveva portato la medicina e l'avvocatura) che è un po' l'eminenza grigia della vita politica del tempo. Delle tre versioni che gli storici hanno indicato a spiegare i motivi dell'uccisione del re scarta la tesi politica della guerra contro gli Aragonesi e fonde il dissenso dei consiglieri della Corona De Logu con le preoccupazioni dei Pisani, sì da dare alla storia i connotati inquietanti del colpo di Stato. □

## Premio Vallecorsi: il bando per il 1993

**PISTOIA** - È indetta la XLII edizione del Premio Vallecorsi per un lavoro teatrale in prosa di durata non inferiore ai 90 minuti. Al primo classificato verrà assegnato un premio di 10 milioni di lire e il testo verrà pubblicato su *Hystrio*. I lavori concorrenti dovranno pervenire, a mezzo plico raccomandato, alla segreteria del premio entro e non oltre il 15 febbraio 1993, in otto copie dattiloscritte.

Per informazioni rivolgersi alla segreteria del premio c/o Breda Costruzioni ferroviarie S.p.A., Via Ciliegiole, Pistoia, tel. 0573/3701.

diritti con i cinquanta vecchi e putrefatti uomini!... Significa rottura di antichi valori e di equilibri oramai consolidati!

UGONE - Non m'importa!

FAZIO - Hai appena detto delle difficoltà incontrate da Mariano!

UGONE - (*Testardamente*) Io voglio farlo!

FAZIO - Fai un passo alla volta!... Fra qualche giorno avrai il benessere della Corona per le spese di guerra!... Non puoi mettere tanta carne al fuoco!... Li hai chiamati «putrefatti»!... Come puoi pretendere che siano capaci di intendere che anch'essi avranno dei benefici!... Vedranno soltanto che gli porti via le terre che sono loro da generazioni e generazioni!... E vedranno un loro servo diventare loro pari!... E questo, per loro, sarà ancor più tremendo.

UGONE - Anche tu dalla loro parte?

FAZIO - No!... Io sono uno degli uomini che tu vuoi, Ugone, e ti aiuterò!... Conosco la Sardegna quanto te!... L'abbiamo attraversata insieme mille volte, da destra a manca, dall'alto in basso, e so che ci sono le terre adatte per le coltivazioni che vuoi creare!... E so che di queste terre, ne sarai il re!... Ma, ti prego, fai un passo per volta!... Usa bene la tua intelligenza!... Fra poco ti dirò di alcune vicende che potrebbero darti la possibilità di essere re di tutta la Sardegna, in tempi molto prossimi... ma... non dire a nessuno dei tuoi programmi!... Non parlarne, in assoluto! Almeno per ora!... E non dire mai «io voglio»!... Non lo dire mai, né per il Giudicato, né tanto meno per te!... La Corona de Logu... UGONE - Voglio rimuoverla: la voglio diversa!...

FAZIO - (*Cautamente*) Tacì!... (*Va alle porte e si accerta che non ci sia alcuno ad origliare*) È molto pericoloso questo tuo modo di parlare!... La Corona è il popolo che ti ha eletto!

UGONE - E io sono l'eletto!

FAZIO - Dimostrale rispetto!... Non puoi... ucciderla così!

UGONE - (*Attento*) Che cosa vuoi dire?...

FAZIO - Quegli uomini, il popolo, sono le casse dello Stato, sono coloro che pagano i tributi!... e per la realizzazione dei tuoi programmi occorrono molti soldi!... Non farteli nemici!... Che bisogno hai di avere quei vecchi, contro?... Il gioco non vale la candela!... Fai dire a quegli uomini le cose che tu vuoi dire!... Fatti dare, per i problemi, le soluzioni che tu vuoi, come fossero pensate da loro!... Avrai il denaro ed eviterai sorprese di qualunque tipo!... Se le cose andassero male, sarà stata la Corona a decidere, no?... non tu!... Che bisogno hai di sopprimere «adesso» un istituto che ti protegge da tutto?...

UGONE - (*Che ha ascoltato con molta attenzione*) E a questo punto?

FAZIO - A questo punto... togli agli Aragona, Cagliari e Alghero e offri le al popolo!... È un bel gesto, no?... Non vuol dire nulla, ma è un bel gesto!... Il popolo gradirà e ti acclamerà re di tutta la Sardegna!... Le altre cose: le terre, il commercio, i nuovi sardi... verranno dopo!... E un'altra cosa: portati bene con la Chiesa: è il papa che fa i re!... Anzi!... Come Cancelliere di Stato prenditi un prelato!... Il vescovo di Ales, per esempio!... Andrebbe benissimo!... È un uomo posato, di buon senso, sempre ben informato, acuto osservatore degli avvenimenti, ben visto in San Pietro!... Credo che andrebbe molto bene!

UGONE - (*Che è stato molto attento*) Quanto di questa tua astuzia è al servizio della nostra amicizia?

FAZIO - Questa è politica, amico mio!... ed è

al servizio del mio re!... (*Piccola pausa*) ...E adesso se vuoi sentire le voci di cui ti dicevo!...

UGONE - Sentiamo.

FAZIO - Tu sai che Luigi d'Angiò, ha avuto, in cambio di un vitalizio a Isabella erede del re di Maiorca morto qualche tempo fa, il regno di quell'isola, e il papa... — ecco quanto contano i papi!... — gli ha dato «l'ius invadendi», il diritto di occuparla!... E sai anche che in questi giorni, Pietro IV d'Aragona si è impossessato di quei terreni!... Orbene: il duca d'Angiò, per avere quel regno, dovrà combattere gli Aragona!... A questo punto Luigi che fa?... Si dice... per ora è soltanto un «si dice», ma è attendibile... si dice che si allei o che si sia già alleato con il Portogallo e con il re di Castiglia!... Bene!... Io credo che se gli Arborea gli dessero una mano...

UGONE - Ma noi già combattiamo contro gli Aragona!

FAZIO - (*Precisando*) Una mano significa «alleanza con Luigi»... Credo che potremmo avere dei buoni vantaggi!

UGONE - Quali?

FAZIO - Pietro IV, per difendere Maiorca, avrà tanto maggiore bisogno di uomini, quanto maggiore sarà il numero degli alleati di Luigi!... Tu sei un soldato, queste cose le sai!

UGONE - Continua!

FAZIO - Per cui dovrà raccogliere soldati da ogni luogo, da ogni buco!... E io credo che sguarnirà le roccaforti di Cagliari e di Alghero!

UGONE - Non lo farà mai: sono le uniche città della Sardegna in suo possesso!

FAZIO - È vero!... Ma sono così lontane... così dispendiose... così gravose per l'erario... così improduttive con gli Arborea alle costole!

UGONE - (*Ancora incerto*) Potrebbe sguarnirle?...

FAZIO - Ugone, un giorno o l'altro, queste due città tu le porterai via a Pietro d'Aragona!... e lui lo sa!... eh!, se lo sa!... e quel giorno sarà un gran brutto colpo per quel sovrano!

UGONE - E con questo?

FAZIO - Se invece le perde in questa occasione, nessuno potrà mai attribuirgli grandi colpe, avendole sguarnite!... Non credi!

UGONE - Forse hai ragione!

FAZIO - E così, finalmente indebolite potrai occuparle, e la Sardegna tutta sarà tua!... L'offrirai a quei vecchi decrepiti e putrefatti, e loro, felici e contenti, riconoscenti, osannanti, ti acclameranno re!... (*Con altro tono*) Rispettala la Corona!... Fino a quando lo farai non ti darà fastidio!... Ricorda che è suscettibile!... Non dimenticare la morte, l'orrenda, del Giudice Chiano!

UGONE - Il Giudice Chiano aveva tradito!

FAZIO - E perchè non lo si dica di te, non parlar male della Corona!... D'accordo?

UGONE - Vai avanti!

FAZIO - Da questa alleanza, il primo vantaggio che avrai, sarà il regno di tutta la Sardegna... il secondo, il prestigio che te ne verrà come uomo politico!... Il terzo vantaggio sarà Luigi d'Angiò, che è pur sempre fratello del re di Francia: ci può tornare utile in qualunque momento!

UGONE - E Luigi chiederà il mio aiuto?

FAZIO - Senza accorgersi che è imbeccato da noi, faremo in modo che si convinca che è indispensabile chiederlo!

UGONE - Ma chiederà il mio aiuto?

FAZIO - Vorrei che tu capissi che il nostro

aiuto per lui significa «accerchiare Maiorca»... E tu che sei uno stratega, sai che cosa significa, in guerra, un'isola accerchiata!

UGONE - (*Convinto*) Offrigli mille uomini!

FAZIO - Ugone!... No!... Non devi offrire!... Aspetta che sia lui a chiederli!... Lo farà!...

UGONE - (*Un dubbio*) E... e la Corona?

FAZIO - La Corona?... La Corona... (*si guarda attorno*) ...si uccide... così!

#### SCENA IV

#### Il cancelliere ed Elia

#### Una sala a Palazzo

CANCELLIERE - (*Valutando del vino in un calice*) Sì, il colore è splendido!... di una trasparenza cristallina!

ELIA - Guardate i riflessi delle candele!

CANCELLIERE - Sembrano i colori dell'arcobaleno!

ELIA - E sentitene l'aroma adesso!... Annusate lentamente!

CANCELLIERE - È delizioso, dolcissimo... e nello stesso tempo permane a lungo!... come dire?... non si perde!

ELIA - Adesso, assaggiatelo!... ma appoggiatelo appena sulle labbra!

CANCELLIERE - Oh!... Si è sciolto!... È svanito!... È stato assorbito!

ELIA - Avete detto bene: assorbito!... E ora un bel sorso... e trattenetelo... non deglutite... adesso sciacquatevi le guance!... e finalmente deglutite!... Tenete la bocca chiusa!... Asciugate la pelle delle guance!... Succhiate! Deglutite ancora!... Aspettate ad aprire la bocca!... E quando l'aprirete, respirate con le labbra socchiuse!... Ma fatelo... lentamente!... Adesso!

CANCELLIERE - (*Ha seguito sempre i suggerimenti*) È buono!... È un nettare!... Bravo! Complimenti!

ELIA - Grazie, Monsignore!

CANCELLIERE - Grazie a voi, Signore, per avermi insegnato a degustare il vino!...

ELIA - È buono, vero?

CANCELLIERE - Delizioso!

ELIA - E... allora?

CANCELLIERE - Penso che potrete mandarcene lo stesso quantitativo degli anni passati.

ELIA - Darò ordini domani stesso, Monsignore!... Vi ringrazio per la preferenza!... E poichè avete saputo apprezzarlo veramente, consentitemi di inviarvene un poco per il vostro uso personale!

CANCELLIERE - L'accetterò molto volentieri!... È un vino che mi farà fare ottima figura con i miei ospiti!... e ricordatevi che non sono pochi!

ELIA - Farò in modo che non vi manchi, Monsignore!

CANCELLIERE - Vi ringrazio: ero certo della vostra generosità con la Chiesa!... Ed ora scusatemi: mi dispiace proprio di lasciarvi, ma ho da vedere qualcosa di là, prima della riunione!... Vi ricordate che fra poco avremo un incontro con il Giudice?

ELIA - Sì: per decidere l'argomento della prossima Corona!

CANCELLIERE - Oh!... Sarà solo una formalità!... Oramai anche le donnicciole del fiume sanno dell'arrivo degli ambasciatori del Duca d'Angiò!

ELIA - A proposito: che ne dice Ugone?

CANCELLIERE - Uh!... È su tutte le furie!

ELIA - Era immaginabile! E non ha tutti i torti!

CANCELLIERE - Non riesce a tollerare che

il Duca si sia fatto vivo solo oggi, a distanza di due anni dalla stipula dell'alleanza!

ELIA - Ha tutte le ragioni di questo mondo: Luigi d'Angiò non si è comportato correttamente con lui!

CANCELLIERE - Anche se in linea di massima, potremmo essere tutti d'accordo, bisogna usare molta prudenza quando si esprimono dei giudizi sull'operato di persone di così alto rango!

ELIA - Volete dire che il silenzio di quell'uomo non è stato un'offesa continua per tutti noi?

CANCELLIERE - Non parlate d'offese se non conoscete i motivi di quel silenzio!

ELIA - Dovevano essere notificati subito, i motivi, non dopo due anni!

CANCELLIERE - Forse siete prevenuto!

ELIA - Monsignore, voi conoscete a fondo il problema: abbiamo inviato due o tre volte dei messi per avere notizia dei nostri soldati, e Luigi d'Angiò ce li ha sempre rimandati indietro senza risposta! Questo è un modo di fare che non si addice a una persona di alto rango, come voi lo chiamate!

CANCELLIERE - Quando un fatto accade o non accade, in politica esistono mille motivi che giustificano e mille che biasimano, a seconda di ciò che è più conveniente!

ELIA - Ma quei soldati sono uomini del Giudicato! Non sappiamo nulla di loro!

CANCELLIERE - Vedo che siete molto amareggiato, come me, del resto, anzi io sono addolorato, ma vi assicuro: la Cancelleria di Stato si è mossa!... per quel che ha potuto, naturalmente!

ELIA - E che cosa ha saputo?... Che fine hanno fatto quei soldati?... Dove sono?... Come stanno?... Sono ancora vivi?... o dobbiamo considerarli morti e sepolti?...

CANCELLIERE - Ripeto che siete pessimista, Signore!

ELIA - Sono mille uomini, Monsignore!

CANCELLIERE - È proprio buono quel vostro vino!... Mi auguro di poterlo bere con i miei ospiti, quest'inverno!... (*Lo guarda intenzionalmente*) Con permesso! (*Si allontana*)

ELIA - (*Imbarazzato*) Monsignore!... Credevo: non volevo... Cercate di capire... Pensavo che...

*Monsignor Gomerio esce e, dopo un gesto di stizza esce anche Elia.*

Buio

SCENA V

*Ugone alla Corona de Logu*

*La Sala delle Assemblee*

UGONE - (*È molto teso*) Ascoltatevi Signori, e fatelo con molta attenzione perché io ho ascoltato voi e i vostri consigli!... Ho appena incontrato quei due messi che il Signore d'Angiò mi ha inviato in ambasciata!... e nel lasciarli... nel venire verso di voi... ho chiesto, prepotentemente, a me stesso, di stare calmo, di non lasciarmi prendere dall'ira, di non infierire contro le regole della diplomazia che mi hanno fatto accettare il vostro invito, insistente, a ricevere quei due, né contro la mia magnanimità e la mia dabbennaggine per averli ricevuti!... Starò calmo!... E dovrei, invece, imprecare e urlare e maledire, e diplomazia e dabbennaggine, giacché in quell'incontro ho subito la più grande umiliazione mai ricevuta!... E con me la Corona e il mio popolo!... Tuttavia, voglio stare cal-

mo... perché dovete capire e ricordare tutto di quest'alleanza stipulata due anni fa, e che, oggi, qualcuno vorrebbe rinnovare!... Voi ricordate certamente, che due anni fa, prima che firmassi quel patto, vi ho riferito che Edoardo d'Inghilterra aveva chiamato Luigi d'Angiò «spergiuoro» e «senza onore», perché in un episodio di guerra, quel vile aveva mancato alla parola data!... e certamente ricordate che vi ho anche detto che quella notizia definiva pericolosa la nostra eventuale alleanza con lui!... Ricordate questo?... Sì, vero?... Bene!... Che cosa avete fatto, uomini della Corona!... Voi che avreste dovuto essere i miei consiglieri, i miei uomini di fiducia, coloro che si adoperano per il buon governo del loro re... che cosa avete fatto?... Avete sostenuto che persone di così alto rango sono sempre attendibili, affidabili!... e mi avete imposto quel patto!... e io, in ubbidienza, in rispetto a voi, ho firmato!... Vi ho ascoltato!... Signori, vi assicuro: d'ora innanzi sarà diverso!... Oggi, starò calmo, ma urlerò, vi giuro!... e lo farò davanti al mio popolo, che ha orecchie diverse dalle vostre, ha menti diverse dalle vostre, ha dignità e cuore diversi!... E urlerò in modo che ogni uomo che ha voce, gridi al mondo intero la propria indignazione per l'offesa ricevuta!... E vorrò che ogni voce ingigantisca fino a raggiungere le orecchie dei potenti che governano in terraferma, dal re di Francia al papa... fino a Edoardo d'Inghilterra, affinché il vento del selvaggio e ostico e incivile popolo di Sardegna, faccia conoscere a chi possiede dignità, l'offesa che il Duca ha commesso, mancando ad un accordo, che per il popolo di Sardegna è un giuramento di sangue!... (*Piccola pausa*) ...Domani voglio la cattedrale piena di gente, piena della mia gente, dei miei soldati, delle loro donne, dei contadini e dei pastori, di tutta la mia gente!... Voglio tutto il popolo!... selvaggio, ma genuino... ostico ma ricco di dignità... incivile ma leale e pieno di rispetto per il prossimo... e voglio quei due ambasciatori francesi anch'essi turlupinati dal loro Signore, perché vedano come noi teniamo in conto la nostra gente... e perché il popolo e diplomatici conoscano, nello stesso momento, il perché del mio «no» alla richiesta di Luigi!... Quest'uomo ha firmato che entro due anni avrebbe impegnato gli Aragona nella guerra per Maiorca: non l'ha fatto!... Ha firmato che mai avrebbe tentato pace separata con gli Aragona, e ha invece vagliato offerte di Pietro IV!... Ha firmato che avrebbe utilizzato contro gli Aragona i mille soldati che gli ho inviato, e li ha consegnati, invece, al re di Francia per la guerra che questi combatte contro gli inglesi!... Questi i tre articoli del trattato che quest'uomo non ha rispettato, in un'alleanza che ha portato me, ancora in obbedienza a quel trattato, a rallentare la «mia» guerra contro gli Aragona!... E oggi quest'uomo chiede il rinnovo del trattato!... Per che cosa?... Quali disegni, dietro questa richiesta?... I due ambasciatori, non ce lo sanno dire!... non conoscono nulla del trattato precedente!... cadono dalle nuvole quando parlo di articoli non rispettati!... non sanno né hanno mai saputo nulla della sorte dei nostri mille soldati!... affermano che non conoscono i precedenti, non solo diminuisce il loro prestigio e la loro dignità, ma anche i limiti di questa ambasciata!... dicono di non sentirsi ambasciatori!... e per questo sono avviliti!... e presentano le «loro» scuse, non potendo farlo per il loro signore, perché sarebbe offensivo farlo!... e mentre tutto questo

accade, questo lestofante del d'Angiò chiede il rinnovo dell'alleanza, e, sperando di conquistarmi... lo fa chiedendo in sposa per il proprio figlio di un anno, la mia... la mia Benedetto, di ben quattordici anni più vecchia del lattante!... No!... No!... Dico no!... no, no, no!...

Buio

ATTO II

SCENA VI

*La Corona ha paura*

*Un sito a Palazzo*

GUANTINE - La morte di quest'uomo deve farci riflettere con molta attenzione!

EFISIO - (*Con molta paura*) Ma via!... È un povero cristo che se n'è andato!... Pace all'anima sua!

GUANTINE - Non se n'è andato!... L'ha fatto ammazzare Ugone!

EFISIO - (*Incredulo*) No!

GONARIO - Non lo sapevi?

GUANTINE - Quell'idiota s'è fatto trovare mentre dava fuoco al frutteto che il Giudice aveva appena finito di piantare!

EFISIO - E... le due cose, secondo voi, sono collegate?

GUANTINE - A questo morto ammazzato bisogna dare un significato preciso, lo sai!... è inutile nascondersi dietro un dito!... un significato e una risposta precisi!

EFISIO - (*Ancor più intimorito*) Non mettiamola a questo punto!

GUANTINE - Quando ci ha detto del progetto-terre, gli abbiamo risposto che non lo avremmo approvato...

SINNIO - ... e quando l'ho sfidato a cominciare con le «sue» terre, Ugone l'ha fatto!

ELIA - Ha piantato mille alberi da frutta che ha fatto arrivare dalla Sicilia!

SINNIO - E poi, quel frutteto gliel'abbiamo fatto bruciare da quel tale...

GONARIO - ...e quel tale, lui, ce l'ha fatto trovare stecchito all'ingresso del paese!

SINNIO - Questo vuol dire che Ugone è deciso a mandare avanti il suo progetto!

ELIA - ...e che presto dovremo fare i conti con lui, anche noi!... (*silenzio*)

EFISIO - (*Sempre impaurito, cerca una soluzione*) Ma che danni potremmo avere da quell'ordinanza?

GUANTINE - Le terre saranno affidate ai contadini più abili e più capaci!

SINNIO - A noi resteranno i peggiori, e il nostro raccolto sarà danneggiato!

ELIA - Li vedi volentieri i tuoi servi diventare proprietari di terre tue?... Li vedi tuoi pari?... Con uguali diritti?

GONARIO - Li avremo a fianco in un'infinità di occasioni!

GUANTINE - I servi liberati dieci anni fa da Mariano, oggi sono militari!... e un mio servo, oggi, è capitano del Giudice, e siede a tavola con me e con tutti noi!

GONARIO - Saranno rappresentanti nelle Corone delle loro ville!

ELIA - Altri diventeranno rappresentanti nella Corona de Logu!

GONARIO - Discuteranno degli affari di Stato come me, come te, come tutti noi!

SINNIO - Puoi tollerare un insulto simile?

GUANTINE - Avranno una ricchezza che non sapranno usare!

SINNIO - ... o la useranno contro di noi!

ELIA - Dovremo lavorare diversamente...

GUANTINE - ... in modo più intenso...  
 GONARIO - ...più faticoso...  
 SINNIO - ...più logorante... perchè la concorrenza sarà logorante!  
 GUANTINE - I buoni rapporti fra noi, salteranno all'aria, perchè negli affari «mors tua vita mea»!...  
 ELIA - E cambieranno anche le nostre prerogative politiche!  
 GUANTINE - Certo!... Perchè cambierà la politica del Giudicato!  
 SINNIO - Che cosa sarà di molti di noi?  
 GONARIO - Questi contadini, e agricoltori, e commercianti, e mercanti,... devono spaventarci!...  
 SINNIO - Le cose non devono cambiare: vanno bene come sono!  
 GUANTINE - E che farà Pisa?... Tutte le attività del Giudicato sono in mano ai pisani!... Che farà?  
 ELIA - Avete sentito del malumore per la condanna che Ugone ha inflitto ai notai pisani di Solarussa?  
 EFISIO - Facciamoglielo sapere a Pisa che la Corona è stata contraria a quelle condanne!  
 GONARIO - Qualcuno dice che sono malumori che passano presto!...  
 GUANTINE - E per questo bisogna battere il ferro finchè è caldo!  
 SINNIO - È giusto: bisogna agire subito!  
 EFISIO - Ma che cosa volete fare?  
 GUANTINE - Parliamo con l'amico più vicino ad Ugone, con il consigliere più ascoltato!... Convinciamo Fazio a far desistere Ugone dal progetto?  
 SINNIO - (*Duro*) Non basta una conversazione!... (*Silenzio*)  
 EFISIO - Che cosa vuoi fare?  
 SINNIO - Agire da uomo d'onore!... Che cosa vuol dire quel morto ammazzato, lo sappiamo tutti da secoli!  
 GUANTINE - Ascolta, Sinnio...  
 GONARIO - Ha ragione Sinnio!... Non c'è nulla da ascoltare!...  
 ELIA - È un atto di vigliaccheria starsene con le mani in mano!  
 GUANTINE - Ascoltate!... Ascoltatevi!...  
*Silenzio. Gli uomini si avvicinano a Guantine. Lentamente buio.*

#### SCENA VII La congiura

*I personaggi saranno distribuiti in gruppi, su diverse pedane, e saranno immobili (in pose differenti di volta in volta) ed illuminati da diverse sorgenti, colori, intensità luminosa, solo per il tempo delle battute (bagliori improvvisi e veloci). Solo Fazio si muoverà, con flemma e ambiguità.*

FAZIO - Il calore con cui avete manifestato l'esigenza di difendere la dignità della Corona de Logu, è per voi un atto estremamente qualificante, Signori, soprattutto perchè, rivolgendovi a me che la vostra benevolenza vede consigliere ascoltato dal Giudice, ci consente... come dire?... di... di aggiustare tutto fra le mura domestiche... senza scandali!...  
 GUANTINE - Il nostro rango, voi lo sapete, ci consente azioni più violente e più forti di queste!  
 FAZIO - E per questo, il vostro desiderio di risolvere in amicizia, è ancor più lodevole!  
 SINNIO - E i rapporti fra Pisa e Arborea?  
 FAZIO - È marginale!... In questa vertenza e con la soluzione che voi prospettate, è del tutto marginale!

GONARIO - Allora, parlerete con il Giudice?  
 FAZIO - Sì, penso che meritate di essere aiutati!  
 GUANTINE - Sapevo che rivolgendoci a voi non avremmo sbagliato!  
 ELIA - Grazie, Fazio!  
 EFISIO - Siamo lieti che si possa chiudere in questo modo un fatto così increscioso... che ci ha addolorato!  
 FAZIO - Tuttavia... tuttavia, Signori... Devo dirvi che esistono degli intoppi che sembrano insormontabili!  
 SINNIO - Quali?  
 GUANTINE - Che cosa?  
 ELIA - Non vedo che cosa possa ostacolare...  
 FAZIO - Innanzi tutto la malattia del Giudice!  
 GONARIO - Allora, è vero?  
 GUANTINE - Ne avevamo sentito parlare, ma non ne sappiamo molto!  
 FAZIO - I medici vedono la sua salute sempre più cagionevole!  
 SINNIO - Ma che cos'ha?  
 EFISIO - Che cosa dicono?  
 FAZIO - È come impigrito... svogliato... abulico... ma nello stesso tempo, è capace di gesti e azioni — lo dicono i medici!... — inconsulti!  
 EFISIO - Non è possibile!  
 GUANTINE - Questo è preoccupante!  
 SINNIO - Molto!  
 ELIA - Molto preoccupante!  
 FAZIO - Recentemente è venuto da Genova il marito di Eleonora, la sorella del Giudice, proprio per avere notizie della sua salute, e... d'improvviso, gli si è avventato contro, e prendendolo per il bavero della veste, gli ha gridato: «Ditelo a Eleonora che sono sano!... che non sono pazzo!... e che non lo diventerò mai!»... I medici non hanno mai formulato una simile diagnosi!  
 GUANTINE - Se ho ben capito è una malattia che potrebbe portare discredito al Giudicato?  
 SINNIO - Che ne sarà del nostro prestigio?  
 GONARIO - ...della considerazione degli altri Stati?  
 FAZIO - Ecco che, comunque, la malattia potrebbe crearci qualche sorpresa!... Un altro intoppo è il frutteto che gli avete mandato in fumo!...  
 EFISIO - Ma noi...  
 GONARIO - Che avremmo dovuto fare?  
 SINNIO - Non si possono subire provocazioni di quel tipo e starsene in silenzio!  
 FAZIO - È furioso!... Ha detto che promulgherà l'ordinanza con o senza il vostro consenso!  
 GUANTINE - Non può farlo!  
 SINNIO - Non gli è consentito!  
 ELIA - Deve avere il nostro benessere!  
 SINNIO - Non può... Non è legale!  
 GONARIO - L'ha giurato!  
 FAZIO - So che è impossibile, Signori!... e certo, legalmente, lo è!... Ma Ugone è il re!... ed è un re malato!... Sarà difficile fargli capire che chi governa è la Corona de Logu, non lui!... Tuttavia, credo che vi aiuterò! (*un sospiro di sollievo da parte degli altri*) ...o cercherò di farlo!... La mia amicizia con il Giudice prescinde da qualsiasi considerazione affaristica, ritengo che questo non possa essere messo in dubbio!... e proprio per questo, vi prego di non far mai riferimento al progetto-terre!  
 GUANTINE - Non dobbiamo?  
 SINNIO - Perchè non volete?  
 FAZIO - Perchè, mi sia consentito, sul vostro

ostinato rifiuto all'attuazione di esso, aleggia un gran puzzo di interessi personali...  
 GUANTINE - Come osate?  
 SINNIO - Non potete insultarci!  
 ELIA - Chi vi autorizza...  
 FAZIO - (*Su tutti*) ...Né, d'altro canto, mi sembra che, prima di questo progetto, abbiate mai sentito di voler salvaguardare la dignità della Corona!... E sì che il Giudice ne ha combinate tante, anche prima di adesso!... (*Brusio*) ...Che non si faccia, quindi, mai parola del progetto-terre!... Gli diremo soltanto che, ignorando i vostri pareri su un'infinità di argomenti... e fra questi anche quello che ci interessa, ha penalizzato il ruolo e la dignità della Corona!... Faremo entrare quel progetto in questo modo, insieme a tutto il resto!... Solo così, forse, si potrà ottenere qualcosa... altrimenti... altrimenti, dovremmo considerare l'interpretazione che avete dato, e che è giusta!... dell'uccisione di quel tale!... che pretende... voi, me l'avete ricordato... una sola risposta: (*lentamente*) ...l'eliminazione di Ugone!... (*Silenzio, al tentativo di un intervento di un Consigliere, Fazio riprende*) Mi viene da pensare... che Ugone... sì... ho la sensazione che il Giudice voglia giocare!... (*Sorride con molta ambiguità*) ...Sì!... Vi lancia la sfida più tremenda, sapendo che l'onore — se davvero l'avete! — non vi consente di rifiutarla!... O voi... o lui!... Che ne pensate?... Detta così fa un po' paura, vero?... Conosco il coraggio del Giudice... il vostro, no!... non ancora!... e so che cosa pensa lui di voi!... e credo... credo che tutto questo sia un pretesto per eliminarvi dalla scena politica!... Sapete come vi considerate?... Vecchi, decrepiti e putrefatti!... (*Ride sarcastico*) ...Sì: vuole una Corona nuova, giovane!... È inutile che vi dica con quali caratteristiche, perchè voi... secondo lui, naturalmente... di voi... non sa che farsene!... Sì, so che è capace di una simile sfida!  
 GUANTINE - Ma chi crede di essere?  
 EFISIO - Siamo noi che l'abbiamo eletto Giudice!  
 SINNIO - È pari a noi!... Non ha alcun diritto di più!  
 ELIA - Deve sapere che siamo noi il governo, non lui!  
 GONARIO - Facciamoglielo capire, per Dio!  
 GUANTINE - Il suo modo di fare ci offende!  
 SINNIO - Accettiamo la sfida: o noi o lui! (*silenzio*).  
 FAZIO - Bene: ci sto anch'io!... Il gioco mi ha sempre divertito!... Ma bisogna saper giocare!... Bisogna essere cauti... molto attenti!...  
 GONARIO - Non abbiamo bisogno di cautela: un sicario si trova in ogni angolo di strada, e un incidente di caccia è sempre facile che si verifichi!...  
 FAZIO - No, Signori!... Ugone non merita un sicario da strada... e tanto meno una banalità come un incidente di caccia!... Ugone... non è una persona qualunque!... (*Sembra bearsi del prestigio dell'avversario*). È il Giudice, il re, il capo dello Stato, la Storia parlerà di lui!... Non può essere eliminato in un modo così... idiota!... Bisogna trovare un modo... un modo per un re!... E vi assicuro che sarà divertente!... C'è una carta da giocare... che neppure Ugone riesce a immaginare!

#### SCENA VIII Guantine, Sinnio e Nicolao

SINNIO - Eppure c'è qualcuno che è preoccupato per il suo comportamento!  
NICOLAO - E chi, per esempio?  
SINNIO - Io, Guantine, Elia...  
NICOLAO - Voi?  
SINNIO - Sì: e con noi ancora altri!... Se ne discute un po' da per tutto! Il Curatore del Campidano di...  
NICOLAO - Ma perchè?  
SINNIO - Diglielo tu, Guantine, come deve comportarsi un vero re, diglielo!  
NICOLAO - Che cos'ha fatto?... Di quali colpe s'è macchiato?  
GUANTINE - Se mi chiedi fatti o circostanze, mi prendi alla sprovvista!... Non c'è una sola cosa che possa accusarlo!  
NICOLAO - Ma accusarlo di che? di che cosa?  
GUANTINE - Di nulla, appunto!  
NICOLAO - E allora perchè?... se non avete nulla da riproverargli?... Perchè indesiderato?... Vi ha dato di volta il cervello?... O siamo alla congiura?  
GUANTINE - Ma no!... Non metterla su questo piano!  
SINNIO - Ci mancherebbe altro!  
NICOLAO - Ci manca poco, invece!... Un conto è parlare fra noi!... Ma quando mi dite che ne hanno parlato chissà quant'altri ancora, io dico che alla congiura ci siamo!  
GUANTINE - Fermati un momento, Nicolao!... Capisco che un giudizio negativo su Ugone, possa sorprenderti...  
NICOLAO - Mi ha indignato, non sorpreso!  
GUANTINE - D'accordo: ti ha indignato!... Ma è la tua reazione che ci impedisce di chiarire il nostro pensiero!... Se vogliamo discutere, cerchiamo di essere obiettivi... ragioniamo, altrimenti chiudiamo la baracca e la finiamo qui!  
NICOLAO - Ma io sono calmo!  
GUANTINE - (Trascurando la di lui eccitazione) Bene!... (Breve pausa) ...Noi facevamo un discorso diverso da quello che fai tu!  
NICOLAO - (Subito) E allora spiegami che cosa significa dire che Ugone è indesiderabile!  
GUANTINE - Nessuno ha detto una cosa simile!  
NICOLAO - Sinnio l'ha detto!  
SINNIO - Io dicevo dei suoi modi di fare!  
NICOLAO - È la stessa identica cosa!  
GUANTINE - Insomma, vogliamo finirlo!... È da avvinazzati, discutere in questo modo!  
NICOLAO - (Dopo un attimo) Scusatemi!  
GUANTINE - Ma perchè sei così sospettoso!... Nessuno ha mai pensato a congiurare contro Ugone!... Vorrei che capissi che noi abbiamo dei doveri nei suoi confronti!... È il nostro re!... Dobbiamo essere attenti alle cose che fa e al modo con cui le fa!... Le cose sono giuste?... Osanna ed evviva ad Ugone!... Sono sbagliate?... Vanno discusse!... Bisogna sapere perchè qualcosa è andato storto, affinché non accada più!... Mi pare logico, no?  
SINNIO - Pensa ad una spina nella carne!... Noi siamo, o dovremmo essere così, per Ugone!  
GUANTINE - È l'immagine dello Stato! Ci rappresenta davanti a tutti!... E se qualcosa va male, o non va bene, bisogna correggerla perchè l'immagine del re e quella del Giudicato, non siano distorte!... Tutto qui!... Ti sembra «congiura», questo?  
NICOLAO - Bene: ditemi allora che cos'è che non va in Ugone!



GUANTINE - Starei per dire che fa lo stesso errore che hai fatto tu poc' anzi!  
NICOLAO - Cioè?  
GUANTINE - Si lascia prendere dall'impulsività, diventa irruento!  
SINNIO - Per esempio: ha da fare una proposta in Assemblea? Ne dà notizia e chiede che venga approvata!... Le correzioni, i suggerimenti... non è che li impedisca... lascia dire, e poi li ignora!... Fa di testa sua!  
GUANTINE - Questo è ignorarci di proposito!  
SINNIO - Non ci si può offendere in questo modo!... e perennemente!  
GUANTINE - E a parte l'offesa alla Corona, il guaio più grosso è che questo modo di agire, fa di lui una persona... quanto meno ambigua!... Ed è molto imbarazzante, lo capisci?... Un re è il simbolo della correttezza, della rettitudine, dell'equilibrio!  
NICOLAO - Io non l'ho sentito né mai visto irrispettoso con nessuno, tanto meno con la Corona!  
GUANTINE - ...Tuttavia...tuttavia, qualcuno insinua che il Sovrano, abbia nel suo amico Fazio, l'unico consigliere che ascolti!  
NICOLAO - Ma non diciamo sciocchezze!  
SINNIO - E se fosse vero?  
NICOLAO - Se fosse vero, sarebbero dei consigli equilibrati! Comunque sono fole grosse quanto una montagna!  
GUANTINE - Però, se fosse vero, sarebbe il più grosso insulto per tutti noi!  
NICOLAO - E voi ci credete?  
GUANTINE - È che Fazio è il figlio di quel Sismondi che è stato ambasciatore di Pisa alla corte aragonese!... Questo dà molto da pensare, lo capisci, vero?... e dà molto fasti-

dio!  
NICOLAO - Quanto è ipocrita e ingenuo il mondo!... Gonario Tanca, vero?... e Michele De Cortis!... Sono loro ad avere fastidio, vero?... Ma Dio santo, non vi viene il sospetto che, avendo avuto il vecchio Sismondi, licenza di commercio in sughero, così come da tempo l'hanno Tanca e De Cortis, le voci su Ugone e Fazio, siano tutte panzane messe in giro da loro?, e non certo per difendere il prestigio del sovrano?  
GUANTINE - Non è prudente parlare così di due persone degnissime!  
NICOLAO - Guantine, siamo fuori dalla realtà!... Pochi giorni fa, il Curatore di Solarussa, in piena Assemblea ha elogiato Ugone per la condanna inflitta a quei notai che infierivano contro i povericristi del suo paese!... Erano «pisani» quei notai, e «pisano» è il padre di Fazio!... Questo fatto non ha nessun valore per voi? Non testimonia l'integrità morale di Ugone?  
SINNIO - È stata una condanna fuori luogo: ha creato molto disagio in molte persone!  
NICOLAO - E Gavino De Jana?  
SINNIO - Gavino è il Curatore di Solarussa: doveva pur ringraziare in qualche modo!  
NICOLAO - Perchè in quel modo, se non sentiva giusti questi elogi?  
SINNIO - Oh, per Dio!... Perchè gli ha liberato il paese dai lestofanti!  
NICOLAO - Quindi la condanna era da farsi... era giusta!  
SINNIO - Sì, per Dio!... (Silenzio)  
GUANTINE - Giusta, Nicolao, ma... inopportuna!  
NICOLAO - Che significa?  
GUANTINE - Significa che ha contribuito ad accentuare lo stato di paura e di tensione nel quale vive il Giudicato da qualche tempo, proprio per queste continue e pesanti condanne!  
SINNIO - Hai sentito della famiglia del Capitano De Ligia?  
NICOLAO - Ma siamo in guerra, Dio santo!... E Valore De Ligia ha venduto agli aragonesi il piano di una battaglia che i nostri hanno perduto e nella quale sono morti trenta uomini!  
SINNIO - Ma gli ha evirato un fratello e gliel'ha accecato un altro!  
GUANTINE - Nicolao!... Il popolo ha paura!... Dal più umile dei contadini alla persona più blasonata, viviamo tutti in un regime di terrore che il Giudicato non ha mai conosciuto!  
SINNIO - La gente non sa più che cosa farà Ugone?... Quali condanne inventerà!  
GUANTINE - Ha tagliato le dita delle mani a due ladruncoli!...  
SINNIO - Non si sa più che cosa sia giusto o sbagliato!  
GUANTINE - Nessuno vuole più interessarsi delle cose pubbliche!  
SINNIO - La gente non esce più, dopo il tramonto, perchè ha paura che Ugone interpreti una passeggiata fra amici al fresco della sera, come una congiura!  
GUANTINE - Qualcuno insinua che sia malato!... sì... che non stia bene... di mente!...  
NICOLAO - Ma voi siete impazziti!... Siete falsi, e ipocriti! L'ho sentita io quella gente che voi dite che vive nel terrore!... Ha detto che condannando i notai, Ugone ha difeso la povera gente!... Ecco che cosa ha detto!... E ha detto anche che Valore De Ligia andava punito in modo esemplare!  
SINNIO - Ma queste cose hanno innescato...  
NICOLAO - Te lo dico io che cosa hanno in-

nescato!... Paura!... Certo!... e terrore!... anche!... per chi ha qualcosa da nascondere, non per i giusti e gli onesti!... E qui chiudiamo la baracca! (*Si allontana*)

SINNIO - (*Guarda perplessa Guantine e dopo una pausa di imbarazzante silenzio*) E adesso?

GUANTINE - (*Dopo un altro silenzio*) Va tutto bene!... Abbiamo taciuto la questione delle terre, abbiamo parlato di vessazioni, di condanne, della grande indifferenza di Ugone, del malumore del popolo!... Non aveva detto di fare così, Fazio?

SINNIO - Sì.

GUANTINE - Allora, va tutto bene!

#### SCENA IX

*Fazio, Guantine, poi Sinnio*

*Uno studio a Palazzo*

GUANTINE - Vi ho fatto chiamare per dirvi che poco fa, il Curatore della Barbagia di Belvì, mi ha comunicato che lascia la Corona!...

FAZIO - Non è una grande perdita!... Quel Curatore non è mai stata una mente eccelsa!

GUANTINE - È la quarta persona che in questi ultimi tempi abbandona il Parlamento!

FAZIO - Sta a voi evitare che accadano cose simili!

GUANTINE - Ascoltatemi bene, Fazio!... I Curatori e i Majorales hanno accettato di pagare tutte le richieste di danaro che il re avrebbe fatto, pur di avere...

FAZIO - C'è la guerra, lo sapete!

GUANTINE - C'è la guerra, d'accordo!... Ma sotto quest'apparente ossequio per Ugone, c'è un malumore e uno scontento talmente forte che...

FAZIO - Ci sono le terre, lo sapete!

GUANTINE - (*Duro*) C'è l'inevitabile!... che può accadere da un momento all'altro!

FAZIO - Fate che non accada!

GUANTINE - Allora vi dirò un'altra cosa!... Ogni Consigliere che ha lasciato la Corona, suggerirà ai Curatori che rappresenta a Palazzo, di ingaggiare delle soldatesche per difendere le terre! Questo significa spargere ai quattro venti, i progetti di Ugone e la nostra opposizione!

FAZIO - E questo, voi non lo volete, vero?

GUANTINE - Certo che non lo vogliamo!

FAZIO - E allora fate che i Consiglieri non commettano errori!... Siete voi che volete salva la reputazione, no?

GUANTINE - Ma non capite che non posso decidere per tutti!... Sono esasperati!... Avevamo promesso una soluzione sollecita!... Sono passati tre anni!

FAZIO - Calmateli!... Se si venisse a sapere che la vera ragione della ribellione al re, è il rifiuto di cedere le terre incolte, avreste il popolo contro!...

GUANTINE - Il popolo non è mai stato una preoccupazione!

FAZIO - Voi pensate questo?

GUANTINE - Ma certo: non ha idee e accetta un nuovo Capo senza batter ciglio!

FAZIO - Ma davvero, la pensate così?

GUANTINE - I miei contadini non saprebbero dove dormire se mi portassero via le terre!... Le difenderebbero con i denti contro chiunque!

FAZIO - Ma se Ugone decidesse di affidargliele in qualità di «proprietari», saprebbero dove dormire!... Capirebbero bene!... E ne sarebbero felicissimi!... Siete solo voi che

avete paura dello sfascio delle cose come stanno!... dei vecchi equilibri!... dei vecchi schemi!

GUANTINE - Il programma del Giudice offende tutti i Curatori!... Siamo noi, così come siamo, che diamo vita e prestigio allo Stato!

FAZIO - Eppure, l'idea del Giudice è interessante, sapete?... È apprezzabile!... Spingerebbe tutti a un lavoro più proficuo, più redditizio!

GUANTINE - Ma che cosa, o chi, ha suggerito a Ugone questa pazzia?

FAZIO - Voi, Guantine!

GUANTINE - Io?

FAZIO - Sì: voi e la vostra abulia, e quella di tutti i latifondisti!... il vostro lasciare che le cose vadano come sempre!... l'indolenza con cui utilizzate le terre che il buon Dio vi ha fatto cadere fra capo e collo!... Vi ci siete adagiati, e non vi siete più mossi!... Non avete mai avuto un'iniziativa!... Quelle terre sono così da secoli!... Una innovazione che è una!... Mai!... Neanche un tentativo!... Niente!... Vivete da padroni indolenti, come i vostri stupidi antenati!

GUANTINE - Siamo noi i padroni delle terre, non il re!

FAZIO - Forse è vero, ma il re le vuole coltivate, tutte!

GUANTINE - Non si può disporre delle terre degli altri!... In nessun modo!... Badate che c'è ancora qualcuno che pensa al sicario o all'incidente di caccia!

FAZIO - Non farete né l'una cosa, né l'altra!... Siete troppo invischiato in quest'affare per compiere o permettere che accada una simile idiozia!

GUANTINE - Credete di avere il coltello dalla parte del manico, vero?... Ricordate che ci siete dentro anche voi!... E badate che se alla base delle vostre lungaggini ci fosse un qualunque secondo fine...

FAZIO - E perché dovrebbe esserci?... Siamo legati a doppio filo no?

GUANTINE - Insomma, volete dirmi che cosa intendete fare?

FAZIO - Ve l'ho detto: il più grande falso della Storia del Giudicato!... Un re tiranno!... E ricordate che per la credibilità del falso, Fazio non dovrà mai comparire nel grande libro della Storia!... Un re tiranno, per non fare di voi un assassino!

GUANTINE - (*Irritato*) Sismondi!

FAZIO - Vi sorprendete?... E perché?... Sapete benissimo che uccidere un re, è commettere assassinio!... mentre uccidere un tiranno, è liberare il popolo da un essere spregevole e odiato!... È da eroi!... Riuscite a capire che cosa vi sto preparando?... «Semplicemente» questo!... E non è poco!... giacché Ugone non è un tiranno!... Ma questo, voi, dimenticatelo!

GUANTINE - Volete impaurirmi?

FAZIO - Impaurire voi?... No!... È un suggerimento alla giusta lettura di questa pagina di Storia!

GUANTINE - (*Mal sopportando l'ironia di Fazio*) Smettetela!

FAZIO - Non irritatevi, Guantine!... Capisco che stare in attesa di certi avvenimenti, possa infastidire... ma da qui a perdere le staffe... suvvia!... Ci vuole tempo per scrivere la Storia!...

GUANTINE - Ne ha fatte abbastanza Ugone, perché si possa già dire che è un tiranno!

FAZIO - Oh!... Vedo che vi siete appropriato in modo egregio del personaggio che la Storia vi attribuirà!... Bene!... Mi compiac-

cio!... (*Piccola pausa*) ...Mi viene da domandarvi se conoscete il significato della parola «tiranno»!... Perché vedete: opponendovi al progetto con cui Ugone vuole dare una vita più decorosa alla sua gente... siete voi il tiranno... non lui!... Non vi pare!... (*Silenzio*) ...Oh!... Scusatemi!... Dimenticavo che voi date da dormire a quella gente!... Bravo!

GUANTINE - Perché siete così sicuro di voi?

FAZIO - Perché io conosco le carte che ho in mano... e voi, no!

GUANTINE - (*Stizzito*) Vi prego!... Non giocate con la mia pazienza!

FAZIO - Vedete quanto è forte il filo che ci lega?... Adesso non date più ordini: adesso pregate!... Bene!...

GUANTINE - (*c.s.*) Smettete!

FAZIO - (*Dopo una breve pausa, con altro tono*) Fate portare del buon vino!... Vi assicuro che abbiamo di che festeggiare!

GUANTINE - (*Sollevato*) ...Volete dire... che finalmente abbiamo la soluzione?...

FAZIO - (*Duro*) Del vino, Guantine!

GUANTINE - (*Insofferente*) D'accordo: del vino!... (*Va alla porta e chiama*) Garzone!...

(*Quando quello entra*) Porta del vino, svelto! (*Quello esce*) ...Allora?

FAZIO - (*Indisponente*) Aspettate, vi prego!

GUANTINE - Vi piace tenermi sotto tensione, vero?... Vi sentite forte a avere in scacco un uomo potente?... È così?

FAZIO - Ci sono abituato, Guantine!... E Ugone è molto più potente di voi!

GUANTINE - E allora perché avete cambiato gabbana?

FAZIO - Io non ho cambiato gabbana, e per quanto appaia diversamente, stimo molto Ugone!... Io gioco!... E mi diverto!... Sono anni che Ugone me lo permette!... Mi diverto con tutti!... Con voi!... Con i re della terraferma!... Una volta mi ha divertito anche il papa!... Ed è un gusto sottile, sapete!... (*Pian piano si lascia prendere dall'emozione*)

Quando s'impadronisce di te, non ti lascia più!... Anche se vuoi non riesci a liberartene!... Cresce... cresce sempre... e più cresce, più ti annoda al gioco... E più ti suggestiona, e più il gioco diventa pericoloso, più ti conquista, ti affascina, ti inebria!... Capite questo?

GUANTINE - Capisco che siete un irresponsabile!

FAZIO - E quando il gioco pericoloso si trasforma in perfido gioco... allora diventa ancor più stimolante, inquietante, ti prende completamente!... (*Con altro tono*) Sapete con chi sto giocando in questo momento?...

Dovreste saperlo!... (*Inebriato*) Con la Storia!... La mia intelligenza contro tutto!... contro il potere!... contro la verità!... È vero, potrebbero esserci dei morti inutili... impre-

visisti!... ma è il rischio del gioco!... Non posso lasciare!... (*Con altro tono*) Potreste divertirmi voi così tanto?

GUANTINE - (*Fortemente impressionato*) Siete pazzo!... Voi siete un pazzo!... Non si uccide per gioco!

FAZIO - (*Tristemente*) È pazzo il potere, Guantine!... La Storia è pazza!... Ma voi avete ragione!... Non si uccide per gioco!... Non si può uccidere... per gioco!

SINNIO - (*Entrando non si accorge di Fazio. Irritato mostra una pergamena a Guantine*) Guarda!... Guardala bene!

GUANTINE - Che cos'è?

SINNIO - Un'ordinanza del Giudice!

GUANTINE - Ancora denaro?

SINNIO - No!... Le terre!  
GUANTINE - ...Le terre?  
SINNIO - L'ordinanza che ce le toglie!...  
L'esproprio!... Ma dov'è quel Fazio?  
FAZIO - (*Si fa vedere*) Eccomi!  
SINNIO - Voi?  
FAZIO - (*Si fa avanti, con molta calma*)  
Ugone ne ha combinato una di troppo, vero?  
... Vi ha portato al limite della sopportazione?  
... all'exasperazione?... Bene!... È questo che mi serviva!... La vostra collera è proverbiale, Sinnio, ed è quella che volevo provocare!  
SINNIO - (*Con incredulità*) L'ordinanza... non è vera?  
FAZIO - Volete darmela?... (*Ottenutala, la straccia con molta calma*) Ho sempre saputo che siete l'uomo adatto!... Voi potete mobilitare le persone giuste molto meglio di chiunque!... Ma attento: per sopprimere Ugone, ci vuole il popolo!  
SINNIO - Che significa?  
FAZIO - Una insurrezione popolare!... Occorre che un gruppo di persone credibili, voi due per primi... e chi mai direbbe che voi siete due assassini!...  
GUANTINE - Come osate?  
FAZIO - ...un gruppo di persone che gridi a tutti che Ugone ha tradito il popolo!... «il popolo», badate: non altri!... e che tutti lo ripetano... a voce urlata... in ogni angolo di strada... e per le campagne... ovunque!... Che si sappia da per tutto!... E allora vedrete in quella gente... ingenua, che vede in Ugone, suo re, una figura magica, quasi sacra, che adora... vedrete in quella gente... crollare tutto: re, magia, stima, devozione, tutto!... e vedrete venir fuori l'ira contro un volgare truffatore!...  
SINNIO - Qual è la truffa?  
FAZIO - Furto!... Ha rubato allo Stato!  
GUANTINE - Che cosa?... Quanto?... Quando?  
SINNIO - Com'è avvenuto?  
GUANTINE - Siate chiaro, finalmente!  
FAZIO - (*Irridente*) Signori!... Stiamo parlando di un falso!... (*Ride*) ...Vedete com'è facile?... Già domandate dove, come, quando, quanto!... Pensate alla stupidità, e all'ingenuità del popolo!  
SINNIO - Le prove?... Bisogna poter sostenere l'accusa!  
FAZIO - Ci sono cinque casse... (*Bussano e si interrompe*).  
GUANTINE - Avanti.  
GARZONE - (*Entrando*) Il vino, Signore!  
GUANTINE - Posa lì e versa. Poi vai. (*Quello esegue. Tutti bevono*) Allora?  
FAZIO - Nelle campagne di Sili sono state sotterrate cinque casse piene d'oro. Sono tanto pesanti che son stati necessari venti uomini per trasportarle e sotterrarle!  
GUANTINE - (*Incredulo*) ...Cinque!?!...  
SINNIO - È incredibile!... E che cosa attesta che il furto è stato commesso da Ugone?  
FAZIO - Voi sapete che affinché non venga confuso il patrimonio personale con quello del Giudicato, ogni Giudice ha due sigilli: uno della famiglia e uno del Giudicato!... Le casse di cui parliamo hanno lo stemma e il sigillo di Ugone, mentre i preziosi che ci sono dentro, quello giudiciale!  
GUANTINE - Cosicché, tutto ciò che contengono, è roba dello Stato, non di Ugone.  
FAZIO - Sì, Guantine!  
GUANTINE - Oh, Santo Iddio!  
SINNIO - Non è sufficiente.  
FAZIO - Siete scaltro, Sinnio!... Bene!... E allora ascoltatevi con attenzione!... Ugone

ha rubato: ma il furto, Ugone, non l'ha mai commesso prima, e adesso che ha ordito questo delitto, viene pervaso dalla paura... la paura tremenda di essere scoperto... una paura immensa, profonda... e tuttavia non può tornare indietro, perché a Ugone piace giocare... e lui sa che un gioco lo avvince tanto più quanto più la paura ingigantisce!... È questa la regola di tutte le sfide di Ugone!... Per lui anche in guerra, ogni battaglia era un gioco, tanto più inebriante quanto più pericoloso!... Ma adesso... in questo gioco del rubare... la mente di Ugone non regge: è malata, e una mente malata, talvolta, commette degli errori... e per Ugone, sotterrare quelle casse è stato l'errore che lo ha tradito!...  
SINNIO - Forse non riesco a spiegarmi: come si fa a dimostrare alla gente che a rubare è stato Ugone e non io o voi o un'altra qualunque persona?  
FAZIO - Lo affermeranno Antine Sechi, un testimone suicida, e il suo notaio compiacente!  
SINNIO - (*Dopo una riflessione*) D'accordo!... Un'altra cosa ancora!... Qualche giorno fa sono stati trovati in una bettola di Oristano i cadaveri di due dignitari e di sei contadini: hanno qualcosa a che vedere con gli uomini che avete dovuto assoldare?  
FAZIO - Avreste sottillizzato per un progetto come questo?  
SINNIO - (*Deciso*) No.  
GUANTINE - (*Impressionato*) Li avete fatti ammazzare voi?  
FAZIO - Per le strade si dice che siano morti per ordine del Giudice.  
GUANTINE - Di Ugone!?!  
SINNIO - Vogliamo parlare dell'epilogo?  
FAZIO - Eccoci arrivati, Guantine!... Sarete contento, finalmente!...  
GUANTINE - Non perdiamo tempo!... Diteci!...  
FAZIO - Domenica prossima è la Domenica delle Palme: il re e Benedetta, non potendo fare il consueto giro di auguri ai Curatori per via della malattia del re sempre più grave, risposeranno nella mia casa di campagna!... Voi sapete dov'è!... L'epilogo, come voi chiamate l'assassinio, dovrà avvenire quel giorno: alla campana dell'Ave! dopo che la mia carrozza sarà scomparsa oltre la collina!... Ugone e la figlia saranno nel salone grande!  
GUANTINE - E la scorta di Ugone, la kita, dove sarà a quell'ora?  
FAZIO - Lontana: in un sito che conosciamo solo io e il capitano.  
GUANTINE - E la vostra servitù?  
FAZIO - Al cancello, ad inchinarsi a me che vado via, con mia sorella Marta!...  
GUANTINE - Anche lei... viene con voi?  
FAZIO - (*In tono di sorpresa per l'assurdità della domanda*) Guantine!... Certo che viene con me!... Non sa ancora niente, e forse non glielo dirò neppure... Le dirò che il re e la figlia vogliono restare soli e perciò noi andremo a fare una passeggiata!... Volete sapere altro?  
SINNIO - (*A Guantine*) Smettetela di essere sciocco!... (*A Fazio*) Continuate!  
FAZIO - Entrerete dal portale posteriore... (*Un attimo poi con forza*) E fate che la gente che andrà da Ugone sia una folla, irata come cento mufloni braccati!... (*Altro tono*) Ma Benedetta, no!... Benedetta dovrà vivere!... Questo ricordatelo!  
SINNIO - Ci dite dell'oro?  
FAZIO - Saprete tutto la stessa domenica,

alla messa grande!  
SINNIO - Perché così tardi?  
GUANTINE - Come si può spingere il popolo alla rivolta in così breve tempo?  
FAZIO - È compito vostro e dei Majorales, se volete riuscire!... Quella domenica alla messa grande ci sarà gran folla!... È abitudine che i Majorales si scambino gli auguri per la Pasqua... Questo significa che ci saranno tutti, e ciò vi faciliterà di molto! Bene!... Dopo aver disposto fra i fedeli quattro o cinque uomini fidati, entrerete nella Cattedrale con tale fragore da far sospendere la funzione; salito all'altare, leggerete a voce alta, chiara e lentamente, in modo che chiunque possa capire, una notizia che vi avrò fatto pervenire a casa, pochi minuti prima: conterrà le accuse contro Ugone e l'indicazione del sito dov'è sotterrata la refurtiva!... La notizia farà gran scalpore: i vostri uomini saranno i primi a condannare Ugone, e statene certo la folla farà altrettanto. A quel punto i Majorales dovranno raccogliere tanta gente, anche donne, badate, da per tutto, per poi essere convogliata a Sili per dissepellire le casse e poi a casa mia per l'epilogo!... È inutile sottolineare che io sarò informato di tutto, tempestivamente.  
GUANTINE - E se non andasse così?  
FAZIO - Ugone quella domenica resterà a Palazzo, protetto dalla sua kita.  
SINNIO - È un piano studiato in tutti i particolari, vedo!... I tempi e i modi di attuazione sono così precisi da impedire qualsiasi deviazione!  
FAZIO - Infatti!  
SINNIO - Bene, Fazio!... Credo sia tutto!  
FAZIO - Addio, Sinnio!  
SINNIO - Addio!... (*Uscendo, a Guantine*) A stasera, Guantine!  
GUANTINE - (*Ha salutato con un cenno di mano. Sinnio è uscito - Pausa*) Mi togliete una curiosità?  
FAZIO - Ditemi!  
GUANTINE - Andrete a vivere in uno di quei paesi che saranno vostri dopo che Ugone...  
FAZIO - (*Beffardo*) Pensavate di uccidermi là, Guantine?... Avete sbagliato!... Non potrò andare in nessuno di quei tre paesi perché li ho venduti tutti e tre così come voi li avete venduti a me: «alla morte del Giudice Ugone III!» Già quel giorno non saranno più miei!  
GUANTINE - (*Controllando l'ira*) A chi li avete venduti?  
FAZIO - A Sinnio!  
GUANTINE - A... Sinnio!?!  
FAZIO - Divertente, no?  
GUANTINE - (*Al colmo dell'ira*) Vi ucciderò!  
FAZIO - Difficile!  
GUANTINE - Vi giuro che vi ucciderò!  
FAZIO - La kita, che voi sapete essere la miglior soldatesca mai addestrata da Ugone, è formata dai trenta uomini che mi scorteranno fuori del Giudicato!... Volete provarci?  
GUANTINE - Vi troverò, ve l'assicuro!... Mi avete giocato!  
FAZIO - Ve l'avevo detto!... Ho giocato anche con voi!... Volete conoscere l'ultima mia carta?... È in mano ad un notaio di Oristano!... Quest'uomo ha il compito di portarla ad un tavolo da gioco più grande del nostro, se morissi di morte violenta!...  
GUANTINE - Cos'è?... Un trucco?  
FAZIO - No, Guantine!... È la dichiarazione giurata di Carlo di Valois, re di Francia e fratello di Luigi d'Angiò... quello della alleanza con Ugone, ricordate?... che racconta

quanto avete guadagnato nel vendergli i mille soldati che Ugone ha inviato in terra francese nel 1376!... (La notizia lascia Guantine senza parole)... Addio, Guantine!...

SCENA X  
L'epilogo

Un salone nella villa di Fazio. Una inferriata simula — sospesa ad altezza normale, come fosse infissa in una parete — una finestra che dà sul cortile. Nella parete di fronte lo stipite di una porta. In fondo una poltroncina, accanto ad un altro stipite di porta.

MARTA - Ma perchè vuoi affliggermi?...

Smettila di essere triste! Si riprenderà!

BENEDETTA - Va sempre peggio!

MARTA - Ma non è vero!... Adesso, per esempio, riposa!...

BENEDETTA - Non ha interesse a nessuna cosa!... Non ha energie!... Sarebbe sui campi di battaglia se fosse ancora forte!

MARTA - Smettila di pensare così!... Tu padre è una quercia!

BENEDETTA - No, Marta!... Per ogni piccolo sforzo ha bisogno di riposare più a lungo!... E da tempo non viene più a trovarmi!...

E tu sai quanto è sempre stato puntuale con me!... Per sapere di lui devo andare io nelle sue stanze!... e non è sempre che mi riceve... e... mi parla attraverso la porta chiusa... e talvolta è sgarbato!... È come se fosse seccato di vedermi o di parlare con me!

MARTA - Benedetta, non dire così!... Tu padre ti adora!... Vedrai che l'aria di campagna gli farà bene!... Oggi è la Domenica delle Palme: preghiamo la Vergine Madre che lo aiuti a guarire presto!

BENEDETTA - Come lo vorrei!... Ieri... era tirato, stanco, forse non aveva dormito da tante notti!... Aveva la voce roca, come avesse urlato o discusso a lungo!... Lo sguardo era spento... senza espressione!... Mi guardava come fossi... una... una cosa!... una cosa qualsiasi!

MARTA - Smettila, Benedetta!... È stata una tua impressione! Ti adora, lo sai!

BENEDETTA - È molto malato!

MARTA - Ti dico che è il tuo affetto che te lo fa vedere così!

Ugone appare, non visto, nel vano della porta di fondo.

BENEDETTA - Non è mai stato così!... Con me ha sempre parlato!... Ogni volta che aveva dei problemi, veniva da me! Il mio aiuto era solo quello di un affetto sicuro, ma in quegli incontri, trovava la forza di risolvere ogni cosa!... Si sdraiava accanto a me, poggiava il capo sulle mie ginocchia, e mentre gli accarezzavo il viso, mi raccontava della Corona, delle battaglie, degli uomini, delle preoccupazioni!... Parlava!... Parlava a lungo!... Pensava a voce alta!... E quando aveva trovato la soluzione dei problemi, sorrideva, e prima di andar via mi diceva: «Come farei senza di te?... senza i tuoi sorrisi, le tue carezze, come farei?»... E mi guardava pieno d'affetto, di un amore dolcissimo che mi inteneriva ogni volta e che inteneriva anche lui!... E lo sentivo, sai? perchè nel lasciarmi mi abbracciava forte!... Adesso sembra che non abbia più bisogno di me!... Vuole star solo!... E questo è terribile!

UGONE - (Con tenerezza) Benedetta!

BENEDETTA - (Si volta poi con gioia) Padre mio!... (Gli corre incontro e si abbracciano) ...Padre mio!

UGONE - Mia cara!... Figlia mia!...

BENEDETTA - (Subito attenta) Avete bisogno di qualcosa?

UGONE - (Rassicurandola) No!... Ho sentito le vostre voci e sono voluto arrivare sin qui!

BENEDETTA - Avete fatto bene: è un grande regalo che mi fate!... (Di nuovo attenta) Non state male?

MARTA - Volete sedervi, mio Signore?

UGONE - Sì, grazie. (Mentre Marta avvicinerà la poltrona, Ugone dà una carezza alla figlia, e questa stringerà affettuosamente la mano che il padre le ha posato sul viso) Non sto male, rassicurati!

MARTA - (Si avvicina con una poltrona) Va bene qui?

UGONE - Sì!... (Siede) Fazio dov'è?

MARTA - Ho sentito che ordinava una carrozza! (Alla finestra) ...Ah, eccola: è al cancello!

UGONE - Bene: vuoi lasciarci un momento?... Vorrei restare solo, con Benedetta!

MARTA - Certo, mio Signore! (Esce).

BENEDETTA - C'è qualcosa che non va, padre mio?

UGONE - (Le carezza il viso).

BENEDETTA - Non state male?

UGONE - No, rassicurati!... Ho voluto vederti!... Stai bene con Marta?

BENEDETTA - Sì: è molto buona!... Ci vogliamo molto bene!... Perchè?

UGONE - Non vorrei... non vorrei che avessi delle delusioni!... Talvolta gli affetti nascondono...

BENEDETTA - Non parlate così di Marta, vi prego!... Mi è sempre stata amica... mi ha cresciuto con molta attenzione!

UGONE - Anche Fazio mi è stato amico... BENEDETTA - Lo è ancora.

UGONE - È di questo che voglio parlarvi!... Di Fazio, della sua amicizia.

BENEDETTA - Voi non gli siete più amico?

UGONE - Io... io sono sconcertato!

BENEDETTA - Perchè?

UGONE - Ti assicuro: non sono stato io a non volerti vedere in questi ultimi tempi!... Non ho potuto!... e tu sai che non sentire la tua voce, non vedere il tuo sorriso, mi dà male!

BENEDETTA - E allora perchè vi siete rifiutati di vedermi?

UGONE - (Con fastidio) È stato Fazio!... Lui me l'ha impedito!

BENEDETTA - Fazio?

UGONE - Sì, Benedetta!... (Con astio) In tutti i modi... con tutti i mezzi.

BENEDETTA - Perchè l'avrebbe fatto?... Non è possibile!

UGONE - Anche col ricatto!

BENEDETTA - (Con pena) Padre!... Ma che cosa dite?

UGONE - È una storia molto lunga!

BENEDETTA - Ma Fazio è vostro amico!... da sempre!... Con me è sempre stato affettuoso, gentile, sempre buono!... Come potete dare colpe a Fazio?... Sapete che siete malato!

UGONE - Benedetta, non mi credere pazzo!... È questo che vuole Fazio!... Ti assicuro: mi ha relegato nelle mie stanze: sono suo prigioniero!... Vuole creare di me un'immagine falsa! Mi ha costretto a non presenziare alle assemblee della Corona!... Le ordinanze per il popolo non sono mie!... Gli ho parlato di alcuni progetti agrari, e m'impedisce di realizzarli!... Aiutami!... Aiutami a liberarmi di lui!

BENEDETTA - Ma perchè si sarebbe comportato così?...

UGONE - È una storia molto lunga, complicata!

BENEDETTA - (Pian piano l'assale la disperazione e il tono della voce andrà in crescendo) Ditemela!... Raccontatemela! (Non visto, a destra, appare Fazio).

UGONE - Aiutatemi!... Sono mesi che non parlo con nessuno... Forse questa è l'unica occasione che ho!... Bisogna che si sappia che cosa sta accadendo!... Vai da Guantine, il Curatore di Oristano, e digli di venire!... Devo parlargli: sì, devo parlargli!... Che corra il più veloce possibile!... Prendi la carrozza di Fazio!... Vai!... Vai, Benedetta!... (Benedetta è immobile) Perchè non ti muovi? Perchè?...

BENEDETTA - (Calma) Ditemi la storia lunga e complicata!

UGONE - Quale storia?

BENEDETTA - Quella per la quale Fazio... UGONE - Non è sufficiente che sia io a dirti che sono suo prigioniero?...

BENEDETTA - Ho bisogno di sapere perchè... Raccontatemi la storia!

UGONE - Dopo!... Adesso va da Guantine!

BENEDETTA - (A voce sostenuta) Raccontatemela!

Ugone la guarda sorpreso - Pausa.

FAZIO - (Apparendo) Non può, Benedetta!

BENEDETTA - (Sorpresa) Fazio! (Silenzio)

FAZIO - Dovrebbe confessare che è un assassino!... Ecco perchè non può.

BENEDETTA - (Al padre che è distrutto, sgomenta) Padre mio!

UGONE - (Sfinito) È falso!... È falso, Benedetta!... Queste mani sono pulite!... Hanno usato solo armi da guerra!... È falso!... Non ho ucciso nessuno!... (Silenzio e immobilità)

Credimi!... (c.s.) Non ho ucciso nessuno!... Diglielo tu, Fazio... Ti prego!... Ti prego, diglielo!... Dille che non è vero!... In nome della nostra amicizia!... Fazio!... Mi eri amico una volta!

FAZIO - (Con molta dolcezza) Ti ho difeso e protetto senza che te ne accorgessi, come amicizia vuole!... Ti ho aiutato a muovere i primi passi al governo del Giudicato!... Lo ricordi, vero?

UGONE - Certo!

FAZIO - Ti ho voluto bene...

UGONE - Anch'io, Fazio... Come ad un fratello!

FAZIO - (Subito, con rabbia) No!

UGONE - (Con dignità e fermezza) Ti giuro!

FAZIO - Ti è saltato il cervello se hai dimenticato...

UGONE - (Più forte) Fazio!

FAZIO - ...la condanna ai notai pisani!

UGONE - Dovevo essere duro con loro!... Hanno abusato della mia gente!

FAZIO - E quel ragazzo?... Quello scrivano?... Quel ragazzo di sedici anni, che non faceva altro che scrivere sotto dettatura pagine e pagine!... Non faceva nient'altro che scrivere!... Imparava come si redigono gli atti!... Non faceva altro!... Non era un delinquente, lui!... Non era degno di un poco del tuo affetto?

UGONE - Io non potevo...

FAZIO - (Subito) Se non del tuo affetto, almeno della clemenza che ho invocato per lui... per giorni e giorni!...? Non aveva diritto, quel ragazzo, a un poco di benevolenza?... a un atto di generosità?... Non gliel'hai dati!... Sei stato irremovibile anche dopo che ti dissi...

UGONE - (Implorante) Ti prego, Fazio!...

FAZIO - ...che quel ragazzo era mio fratello... (sconcerto di Benedetta) il mio fratello giovane, che amavo, e che avevo pensato po-

tesse divenire amico di Benedetta, o sposo di Benedetta... perchè era gentile e amabile. (A Benedetta) Dopo il suo ultimo rifiuto ad aiutarlo, raggiunsi il ragazzo nella prigione per consolarlo, e lo trovai... con il collo torto appeso ad una fune!...

BENEDETTA - (Inorridita) Dio mio!

FAZIO - (A Ugone) Quando ti riferii che era morto, mangiavi e tra un boccone e l'altro mi hai detto: «Bene! Son contento: s'è riscattato!»... e hai continuato a mangiare!... e quel ragazzo aveva scritto in un biglietto: «Non resisto all'ingiustizia!»...

BENEDETTA - Vergine Madre Santissima!

FAZIO - È nata qui la mia vendetta Ugone, da questo!... e l'ho condotta nel modo che tu stesso mi hai insegnato: il gioco!... E la tua sfida ai Curatori...

UGONE - (Non capisce) Quale sfida?

FAZIO - ...l'ho ideata e costruita in ogni suo particolare...

UGONE - (Insiste) ...Che sfida?

FAZIO - ...per giocare contro di te!... I Curatori, i Consiglieri, le terre, quell'uomo che t'ha bruciato il frutteto, Antine Sechi, il notaio, i dignitari, i contadini morti in quella bettola... tutti burattini nelle mie mani!

UGONE - (Allibito) Hai fatto tutto questo?

FAZIO - Non c'entra nessuno, nessuno, Ugone!... Io!... Solo io!... Io contro Ugone!... La mia intelligenza, contro la tua arroganza, contro la tua forza, contro il tuo potere, contro tutti i sogni tuoi!... La Storia dirà che hai tradito e che hai rubato e il popolo ti ucciderà per questo... ma tu ed io sappiamo che il furto e il tradimento fatti a me, sono la tua colpa!

UGONE - Fazio, io...

FAZIO - Ho vinto, Ugone!... Tradendo la nostra amicizia, mi hai rubato un affetto giovane, pulito, fatto di innocenza, di stima, di riconoscenza!... (Benedetta si avvicina ad Ugone e l'abbraccia) Tu conoscevi l'angoscia terribile che dà un amore perduto, e mi hai rubato il mio fratello!... Sapevi delle giornate senza vita, nelle quali aleggia il senso del nulla... nelle quali t'incupisce il rimpianto per qualcosa di non vissuto insieme!... o in cui ti ritorna l'immenso di quell'affetto che ti giungeva con uno sguardo o soltanto con una risata... o semplicemente perchè era lì, davanti a te, sempre!... E quelle giornate me le hai sbattute addosso!... E non vivere, vero?... E lo sapevi!... E conoscevi il dolore che ti aggredisce qui (si tocca il petto) come il morso di una bestia sconosciuta, violento fino a toglierti il respiro!... Ti avrei ucciso subito per questa tua vigliaccata!... Ma ho preferito giocare... e ho giocato, sadicamente, Ugone!... Morirai due volte!

Benedetta, che non riesce a comprendere la cattiveria di Fazio, impaurita abbraccia il padre.

UGONE - E la mia gente?... I sogni di Mariano?... Quelli miei? I «nostri» sogni?... perchè mi avevi promesso il tuo aiuto?

FAZIO - (Con molta semplicità) Li ho giocati con i tuoi sciaccalli!

UGONE - (Deluso) Hai rinunciato?

FAZIO - (c.s.) Erano troppo grandi per la loro intelligenza!

UGONE - (Più forte) E li hai buttati via?

FAZIO - Li ho distrutti!

UGONE - (Reattivo) Non dovevi!... Erano il futuro della mia gente, la crescita del mio popolo!

FAZIO - Li ho usati per scatenare la ribellio-



ne di quei vecchi!

UGONE - (Con molta acredine) Che cosa c'è sotto questo imbroglio?... Dove vuoi arrivare?...

FAZIO - (Calmo) È un gioco. Te l'ho detto! E in questo gioco io distribuisco le carte: frammenti di Storia in mano a giocatori perdenti!... (Ugone non capisce). Non capisci, vero?... Sono carte false, Ugone... per un gioco dove un lestofante si veste da eroe... un re sfortunato diventa tiranno... e il popolo, il suo assassino!... È tutto fatto!... Manca l'ultima mossa: la tua morte!... (Benedetta stringe una mano del padre). E quando anche quella sarà compiuta, avrete costruito, per me, il più grande falso della Storia del Giudicato, che ho architettato con tanta minuziosa attenzione da imporlo ai popoli per lunghi secoli!

UGONE - (Dopo aver soppesato) È tutto qui il gioco, Fazio?... Mi deludi!... Intanto per la pochezza della posta!... Morto un re, se ne fa

un altro!... e non è detto che questo, scoprendo che le carte sono false, non mandi all'aria tutto!... E in ogni caso, per vincere, perchè il gioco riesca, dovrai starne fuori, dovrai tacere per sempre ogni cosa!... E allora, chi saprà di te!... Chi darà il giusto valore all'acume tuo nel falsare la Storia, se nessuno saprà mai che la mia tirannia e il furto e il tradimento non sono cose vere?... Chi potrà riconoscere nel tuo silenzio, il genio del tuo intrigare, la tua capacità di invischiare in questo gioco beffardo, persone ritenute sagge?... Hai perduto, Fazio, perchè sei fuori dal gioco! Non puoi vincere!

FAZIO - Ma davvero non riesci a vedere più in là?

UGONE - (Subito) Sarai capace in questo grande silenzio, di prendere sonno, la notte, dopo aver visto lo sgomento del popolo per essere stato gabbato da Ugone e non da te?... Riuscirà la tua vanità a non gridare: «Sono io l'artefice di tutto questo!»... Riuscirai?... Se

saprai tacere, la tua vittoria sarà talmente banale che in ogni caso avrai perduto!... Ma avrai perduto anche se gridassi a chiunque le tue vittorie, perchè in quello stesso momento, avrai gridato al mondo intero il riscatto della mia onestà e della mia integrità morale!... Io non avrò mai rubato, non avrò tradito, nè sarò mai stato un tiranno!... Avrai perduto in ogni caso!... (breve pausa) ...Il tuo stesso silenzio di adesso è il segno della tua sconfitta... dell'inutilità del mio assassinio!...

FAZIO - (Con estrema calma) Ti ucciderò due volte, Ugone!

UGONE - Io non sono un condannato a morte che chiede la grazia!... Sono un tuo avversario!... Il più forte, il più grande, il più prestigioso... in un gioco che ti offre la possibilità di una vera grande vittoria, e questa volta sì, contro la Storia, perchè potremmo cambiarla!... e senza carte false!... Andiamo via da questa casa, lasciamo che i sicari arrivino, e non trovandomi, pensino di essere stati ingannati dai Curatori!... Lasciamo che si scannino fra di loro!... Costruiamo la Corona che avevamo sognato, e portiamo avanti i nostri progetti!... Il prestigio del Giudicato, il mio potere, la tua intelligenza politica, insieme, potranno costruire un Giudicato diverso, una potenza forte!... con una nuova dignità!... In questo modo avremo vinto la Storia, perchè avremo cambiato la Storia del Giudicato.

FAZIO - (Calmo) No, Ugone!... Io non ti uccido per un sogno di nuovi mercati o per un furto mai commesso!... Ti uccido per il mio fratello giovane che hai lasciato morire!... per non aver fatto nulla per salvarlo!... E queste, ti assicuro, non sono carte false!...

UGONE - (Con dignità) C'erano ragioni di Stato che mi impedì...

FAZIO - (Subito) Io credevo che fra noi ci fosse un'amicizia per la quale le ragioni di Stato potessero consentire un atto di clemenza!

UGONE - (c.s.) Non potevo farlo!

FAZIO - (Duro) Dovevi!... Dovevi farlo perchè un'anima innocente deve vivere!... Ricordi la tua frase, alla morte del ragazzo?... «Sono contento! S'è riscattato!»... Aveva in sé tanta cattiveria... così tanta arroganza, e una così grande irriverenza per il mio dolore... e uno spregio, così dichiarato, per la mia amicizia, da diventare, la frase stessa, più dolorosa della ferita di una lama!... Una frase che ha avuto meno rispetto, per quel ragazzo, dei mille «no» che hai detto alle mie invocazioni di grazia... e mi ha fatto perfido... fino a volerti colpire della tua stessa perfidia e della tua stessa maligna ironia!... Mi ha dato la forza, e la spavalderia, e l'abilità, di ucciderti due volte!... La prima, oggi, Ugone, quando arriverà il popolo con tutta la sua ira!... (Ironico) Mi domandi se saprò tacere!... Saprai tacere, Ugone, perchè con il mio silenzio legherò per lunghi secoli il tuo nome alla tirannia, al tradimento e al furto, facendo di un re, l'essere più spregevole e abietto anche da morto!... E la seconda volta... fra secoli, quando questa vicenda sarà conosciuta... sarà ancor più terribile, sai?... perchè avrò fatto di te una nullità!... (Piccola pausa) Stasera, quando morirai, seppellerò in una chiesetta di campagna, una pergamena nella quale, di questa vicenda, ho scritto tutto, per filo e per segno, minuziosamente... il mio nome, il tuo, quello di Guantine, di Sinnio e di tutti quelli ai quali ho distribuito le carte di questo ambiguo gioco!... E ho scritto anche

## Le illustrazioni della commedia

disegni che illustrano la commedia sono stati eseguiti per *Hystrio* da FRANCO FERLENGA. A pag. 103, i personaggi di Fazio e Ugone; a pag. 111, Benedetta; a pag. 115, l'addio di Ugone alla figlia Benedetta.

Franco Ferlenga è nato a Castiglione delle Stiviere (Mantova). Diplomato a pieni voti all'Accademia di Brera, ufficiale durante la guerra e resistente, al rientro si dedica pienamente alla pittura. Una pittura, la sua, che non esita a fare ricorso alle risorse del genere figurativo — ma trasfigurato da una accesa visionarietà — per raccontare le vicende e i drammi del nostro tempo, siano le guerre del Vietnam o del Medio Oriente, gli inferni della droga e della solitudine dei giovani, i patimenti dei profughi e degli emarginati. Il suo mondo morale, decisamente orientato contro ogni forma di violenza, fa di lui un artista coerente e appassionato, che rivendica ininterrottamente i valori della libertà, della solitudine e della giustizia.

Un'ampia esposizione dei suoi dipinti è allestita allo spazio Prospettive d'Arte, in via Carlo Torre a Milano. □

quale triste evento è stato la fonte di questo falso storico!... Riscatterai la tua integrità morale e la tua onestà?... Certo, Ugone!... Non sarai stato né traditore, né tiranno né ladro?... No, Ugone! E neppure assassino di un ragazzo di sedici anni perchè «ragioni di Stato» ti assolveranno anche da quello!... Riacquisterai... riacquisterai la tua... «nullità»!... perchè in questo racconto è riportata tutta la tua inconsistenza nella sua immensa vastità!... Sarai stato «nulla»!... assolutamente «nulla»!... Che cos'hai fatto, come re, dimmi?... che cos'hai fatto?... Leggi?... Innovazioni?... Guerre?... Assassini?... Nulla!... Il tuo nome e il tuo regno saranno cancellati dalla Storia di questo Giudicato!... Per quanto si vorrà cercare, di te non si troverà traccia!... Sui tuoi sette anni di regno cadrà il silenzio per l'eternità!... Le tue ossa si rivolteranno nella calce, invocando l'immoralità e la disonestà che avevano fatto di te, sia pure soltanto, un re spregevole!... Non sarai neppure quello... perchè ti ha fatto «nulla» Fazio, un amico che ha vinto in un gioco per te troppo grande!... E la gente dirà che questa vendetta così sadica e così sublime, è il frutto di un'intelligenza e di una determinazione meravigliose!... Ecco perchè vincerò la seconda volta!... (Si ode la campana dell'Ave, che sembra avere un suono lugubre. Fazio posa una mano su una spalla di Ugone, e lo guarda forse con molta dolcezza) ...Addio,

Ugone, amico mio d'una volta!... (Si volge a Benedetta) Addio, anche a te Benedetta!... Abbi lunga vita!... Dimentica tutto questo!... Se puoi, dimentica anche Fazio!... (Benedetta è interdetta, Fazio si avvia alla porta).

UGONE - (Alludendo alla campana) È questo il segnale? (Fazio annuisce e riprende a camminare) Aspetta!... (Quello prosegue e Ugone insiste con dignità) ...Ti prego, Fazio!... (Fazio si ferma) ...Forse io merito ciò che vuoi che accada, e ti giuro che non farò nulla per evitarlo!... ma ti scongiuro: porta via Benedetta!... Mettila in salvo!

FAZIO - (Dopo un attimo) Vieni Benedetta!... Andiamo!... (Benedetta si ritrae).

UGONE - Vai Benedetta!... Sei l'ultimo mio sogno che potrebbe vivere!

BENEDETTA - (Guarda Fazio con sfida) Sposatemi, Fazio. Vi offro il regno, per la vita di mio padre!

UGONE - (Tristemente sorpreso) Benedetta!

BENEDETTA - (Incurante) E vi offro, assieme al regno, una donna giovane e devota!

FAZIO - (È inebetito) No!... No!... Non puoi uccidermi in questo modo!

BENEDETTA - (Dura) E allora andate!... Uscite!... Andate via!

Fazio è sconcertato dal coraggio e dalla determinazione di Benedetta, e poi si avvia alla porta. Benedetta si avvicina al padre e l'abbraccia.

UGONE - Benedetta!... Bambina mia!...

BENEDETTA - Rimango con voi!

UGONE - Ma quella genta uccide chiunque si troverà di fronte!

BENEDETTA - Non fate così!... Tacete!... Non parlate!... Non dite nulla!... Non vi lascio solo!... Non vi lascio!

Fazio lascia la casa e dall'esterno chiude la porta a chiave. Gli scatti delle serrature hanno qualcosa di lugubre, mentre la campana continua i suoi rintocchi. Benedetta ha un attimo di terrore, corre alla porta e chiama con disperazione.

BENEDETTA - Fazio!... Vi prego, Fazio!... Portateci via, non lasciateci!... Non fatelo, Fazio! (Si sentono i passi di Fazio ormai lontano; Benedetta corre alla finestra e invoca, mentre i cavalli si muovono). Fazio!... Garzoni!... Donne!... Marta!... Marta!... Fazio!... (I cavalli sono ormai lontani e il rumore della carrozza si attenua fino a scomparire del tutto! Benedetta che ha ascoltato con la massima attenzione, sperando che la carrozza ritornasse indietro, lascia la finestra, guarda il padre annullato, incapace di qualunque iniziativa e gli corre accanto. Si inginocchia e lo abbraccia, poi serena, lo aiuta a sedere) Eccoci soli, padre mio!... Così come abbiamo vissuto tutta la vita!... Abbracciatemi con la dolcezza di sempre!...

Ugone la guarda con immensa tristezza quindi le dà una tenerissima carezza e appoggia il volto di lei al suo petto. Cominciano a udirsi rumori di passi e di voci sempre più concitate e scomposte che si avvicinano. Riprendono le frasi della vendetta.

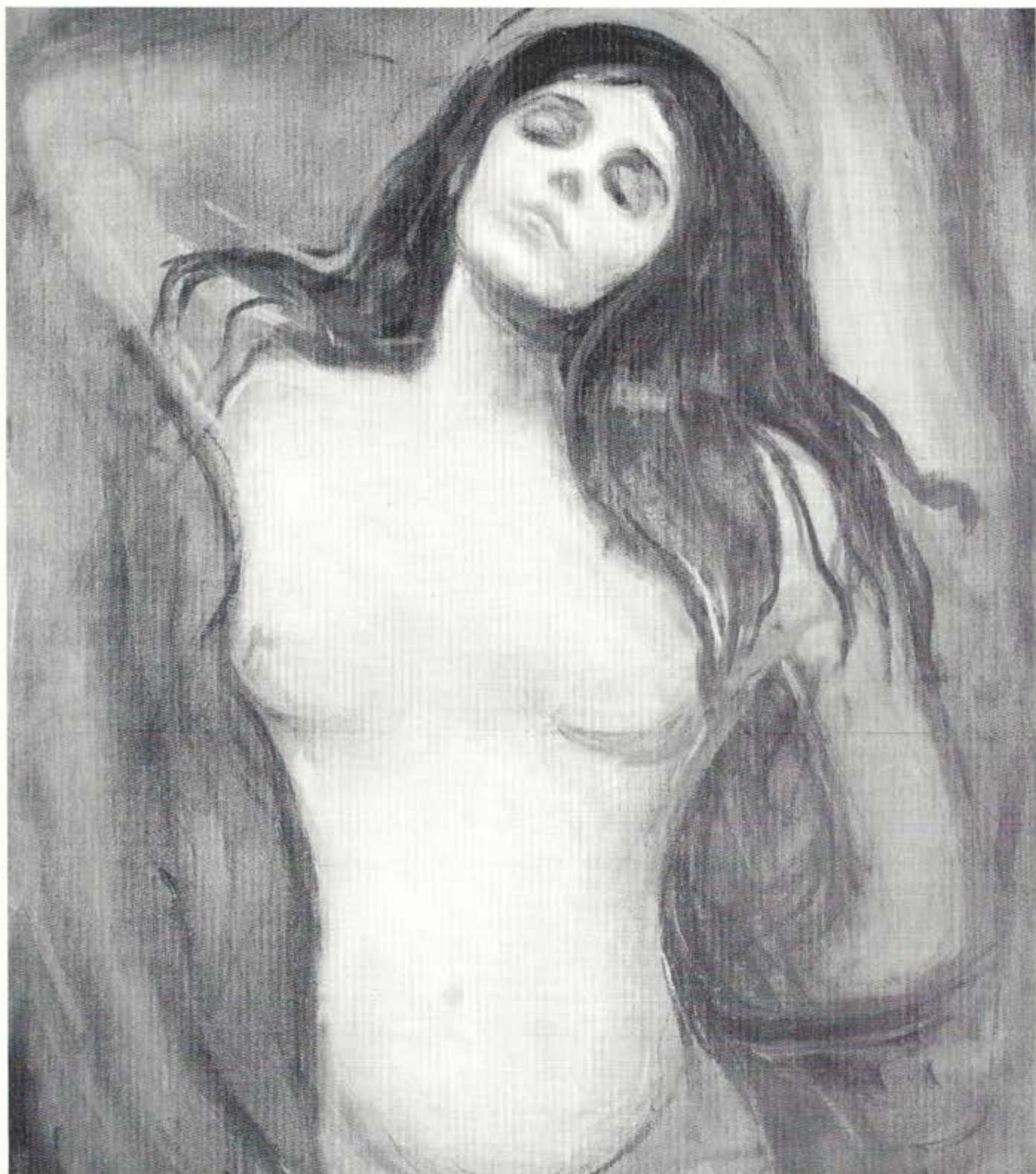
VOCI - A morte!... A morte il traditore!... Morte al Giudice che ha tradito il suo popolo!... È un ladro!... Morte al tiranno!...

Il re stringe a sé la figlia, quindi si alza e fa per dirigersi alla porta, ma Benedetta lo ferma e lo abbraccia forte. Le urla della folla e i colpi alla porta che comincia a cedere coprono ogni parola dei due.

SIPARIO

# MIRA

MONOLOGO DI GUIDO ALMANSI



**U**na serra. Pianta dappertutto, piante dall'aria grassa e opulenta. Tante piante, tante foglie. La temperatura è soffocante. Mira è seduta su una sedia di vimini e suda. Ogni tanto si alza, passeggia, sale una scaletta, si nasconde dietro una pianta. Si deterge il sudore; sbuffa dal caldo. Porta pantaloni aderenti e una camicetta scollata. È un po' scarmigliata.

Fa caldo. Fa caldo.

Si alza in piedi e si immerge per un momento nel fogliame. Poi ritorna a sedere.

Fa tanto caldo. Sembra che Cino abbia costruito apposta questa serra perché io possa venire a far bollire il mio sangue. Mi scotta da dentro; mentre, di fuori, è tutto sudore. Tra le dita delle mani. Appiccicose. Mi sembra di avere sperma sulle dita.

Se le strofina.

Nell'incavo del gomito. Sulle spalle. Nelle ascelle. Squash squash.

Con le labbra imita il ciangottio del sudore, mentre si alza e abbassa le braccia, come un uccello che sbatte le ali.

Tra i seni. Sulla pancia. Come in una sauna. E giù, verso il sesso, sono tutto un liquido. O un liquame. Forse sono già morta e mi sto liquefacendo. Mi sento così gloriosamente sporca, dappertutto, dentro e fuori, che mi piacerebbe buttarmi nella melma e rotolar-mi...

Fa il gesto di chi si avvolge nel fango per terra.

Credo di avere due pozzetti di sudore nel retro dei ginocchi. Ah, quand'ero bambina, e Cino mi faceva il solletico lì, dietro il ginocchio, e mi diceva: il tuo ginocchio di dietro è il più bello del mondo. Chi viene a baciare il mio ginocchio di dietro?

Lunga pausa.

Ho voglia di far l'amore. Anche oggi. Come ieri, come l'altro ieri. Non penso ad altro.

Si alza in piedi e alza gli occhi al cielo.

Ho una decina di spasimanti. Ragazzini, della mia età o poco più. E nessuno che valga qualcosa. Prendili tutti in gruppo, mettili uno sopra l'altro, uno dentro l'altro, testa muscoli palle cosce cervello occhi braccia mani, passali al tritacarne e, mischiati insieme, non farebbero un uomo come Cino. Cino. Cino. Sono mesi che ti chiamo così. L'altra parola, le altre parole, tutte, mi fanno orrore. Pensa: padre; papi; papà. O addirittura babbo.

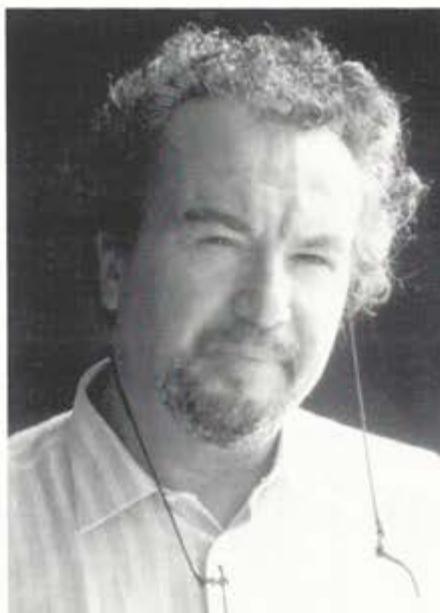
Si porta una mano davanti alla bocca, quasi a trattenere un conato di vomito.

Sarà stato un anno fa quando ti ho chiamato papà l'ultima volta. Eri in giardino, stavi innaffiando le piante e l'acqua ti aveva bagnato i pantaloni. Ti sei passato le mani sulle chiappe, quelle tue chiappe un po' grosse, rese più prominenti dal tessuto bagnato dei jeans; hai chiuso il getto d'acqua e mi hai guardato. Come mi hai guardato. No, l'idea non ti attraversava il cervello, probabilmente non l'hai nemmeno registrata; il pensiero era casto. Ma gli occhi! Gli occhi non mi dicevano figlia ma donna. Lo sguardo è sceso lievemente per cogliere un'altra parte di me al di sotto dei miei occhi; più basso del mento. Una parte nuova che si era appena aggiunta al mio corpo di adolescente.

Un rumore, fuori campo, sembra ripetere in modo ossessivo le due sillabe del suo nome: Mi - ra - mi - ra - mi - ra - mi - ra...

Questo rumore continua fino alla voce di donna fuori campo.

Mira si passa le mani sul seno; ne infila una sotto la camicetta. Emette un gemito da uccello.



Uhuh! Uhuh! Uhuh!

Ti ascoltavo dal giardino, quel giorno che giocavi a carte con i tuoi amici, e mamma era lontana, era andata a uno *health center* a perdere qualche chilo. Quei maiali erano appena tornati da Bangkok e parlavano delle ragazze che ti fanno il massaggio di schiuma. Ma quanti anni hanno, chiedeva Cino con aria indifferente, anche se sotto sotto incuriosito. E uno di loro, che quando passo mi guarda il sedere come se fosse uno sformato di tacchino ripieno di tartufi, dice: «L'età di tua figlia. Quindici, sedici anni». Avrei voluto vedere la faccia di Cino in quel momento. O almeno i suoi occhi, che rivelano cose che lui ignora.

Il rumore Mi - ra - mi - ra - mi - ra... cessa.

Voce di donna fuori campo Mira, Mira, mangi a casa o sei fuori stasera?

MIRA - (A voce alta, cercando di controllare l'emozione) Mangio a casa, mamma!

Se solo ti potessi odiare, Cino! Odiare come tutti i figli odiano i padri. L'odio! Che bel sentimento! Ti rende felice, ti fa sentire in forma, il sangue scorre meglio. Sentirsi la pancia piena d'odio. La gola piena di insulti. Le unghie che si arricciano dal desiderio di graffiare. Ma sì, certo, ti odio anch'io, come non potrei, ma è un odio diverso. È un odio pieno di passione. Ti vorrei picchiare per sentire la tua carne sotto le mie dita. Ti vorrei frustare per vedere i rivoletti di sangue sulla tua schiena. Ti vorrei strangolare per vedere il tuo membro rizzarsi.

Oppure ti decapiterei. Bello! D'un colpo solo! Con la falce che c'è in giardino. La prendi con due mani, valuti la distanza, pieghi indietro la spalla destra come per uno *smash* di tennis, e poi *vlum*. La testa rotola nell'erba, e la raccogli prima che legioni di formiche vengano a mordicchiare le labbra. Ecco, ho la tua testa in mano, la guardo come se fosse un neonato in fasce, ammiro il sangue alla nuca che già sta coagulando. Piego il collo, mi chino verso la testa decollata e posso posare la mia bocca sulla tua bocca. Come Salomè.

Che sciocchezze!

Però, la tua bocca. Hai le labbra un po' grosse, tumide, negrone mio. E sono sempre semi-aperte, forse non sai nemmeno chiuderle del tutto. Perché l'arco del sorriso sfumato, ironico, non ti si addice. Tu ridi, e in modo

sonoro. Anche quando mangi non chiudi completamente la bocca. E quei denti grossi, forti, bianchi, da animale. Un bell'animale carnivoro. Sul davanti i denti non sono tutti compatti, ci sono delle lievi fessure tra dente e dente. Buone per passarci sopra la mia lingua, per infilarla tra dente e dente, per succhiarti l'anima.

Alza il capo e accenna il gesto di leccare qualche cosa. Ha un brivido.

Com'è la tua lingua? A me sembra grossa come quella di un bue. L'ho visto, una volta, un bue che si leccava la faccia con una lingua enorme, oscena. Se la passava sulla guancia con un rumore aspirante, mi sembrava di sentire il gorgoglio della sua saliva. Che schifo! Ma la tua lingua, invece. Ti riempie la bocca. Non ci sta più dentro la chiostra dei denti. Straripa. Quando ne mostri la punta tra i denti, io rimango affascinata, come l'uccellino che guarda il serpente. È un serpente, la tua lingua. Un pitone che avanza a spirali, avanti avanti, sempre più in avanti: mi tocca gli occhi, *splish*, poi il naso, *splash*, poi la guancia, su e giù, *vloff vloff*. Ed ecco, ormai mi ha sfiorato le labbra, poi i denti, e poi *vloom*, mi invade la bocca, sta lottando con la mia lingua. Ma cosa può fare la mia linguetta, così piccola, con la massa del tuo linguone?

Tira fuori la lingua e cerca di guardarla con gli occhi strabici.

A cucinarla, la tua, sarebbero cinque chili, come quella che si fa in salmi. La mia è una linguetta di pappagallo. Come dice mia madre. Ma che vuoi, lingue di pappagallo fritte? Ecco, se Cino mi baciasse, sarebbe come una lingua di vitello, ma che dico, di toro, attorta ad una lingua di pappagallo. Suggendo. Suggendo. Or la piglio or la presto ed or la rendo.

Chiude gli occhi. Si passa una mano sulla fronte. Riprende il rumore fuori campo di prima: Mi - ra - mi - ra - mi - ra... fino alla voce maschile fuori campo.

Ero con Nicola, e ci baciavamo. Pochi giorni fa. Lui mi carezzava il seno, in quella sua maniera, da timidone, che non sa se osare o non osare, se strizzare o se sfiorare. E io tenevo gli occhi chiusi e pensavo di essere tra le braccia di un altro. Di Cino. E per un po' ha funzionato. Ho incominciato a sentire un fuocherello nelle viscere. Ho avvicinato di più il mio pube al suo, l'ho abbracciato stretto e l'ho baciato duro, proprio come si bacia quando si ha una gran voglia di fottere. Ma non c'era niente lì dentro. Anche lui ha una linguetta da pappagallo. Avevo un bell'intracciare le nostre lingue, non succedeva niente. L'ho allontanato e avrei voluto spuntare per terra dallo schifo. Nicola non capiva, continuava nelle sue moine, cercava di ricominciare il gioco. Mi baciava sul collo, mi sniffava l'ascella, mi passava la mano sul culo; e io ho fatto un accenno a una ginocchiate. In quel posto là. Ma cos'hai Mira? Che cosa ti prende? Potevo dirgli che era la sua linguettina da stronzo che mi faceva schifo? Gli ho detto che mi faceva venire i nervi, di andarsene, anzi, di non farsi più vedere. Per lui è stata una doccia scozzese: un minuto mi strusciavo a lui come se avessi voluto stuprarlo, e quello successivo l'ho trattato come una pezza da piedi. Ah, Cino, Cino. Ho bisogno di te.

Voce maschile fuori campo: Mira, Mira, hai finito di mettere le sementi? E non dimenticare di innaffiare le azalee.

MIRA - Sì, Cino. Le sementi le ho messe. E

# PUÒ UNA RAGAZZA DI CARATTERE INNAMORARSI DI SUO PADRE?

GUIDO ALMANSI

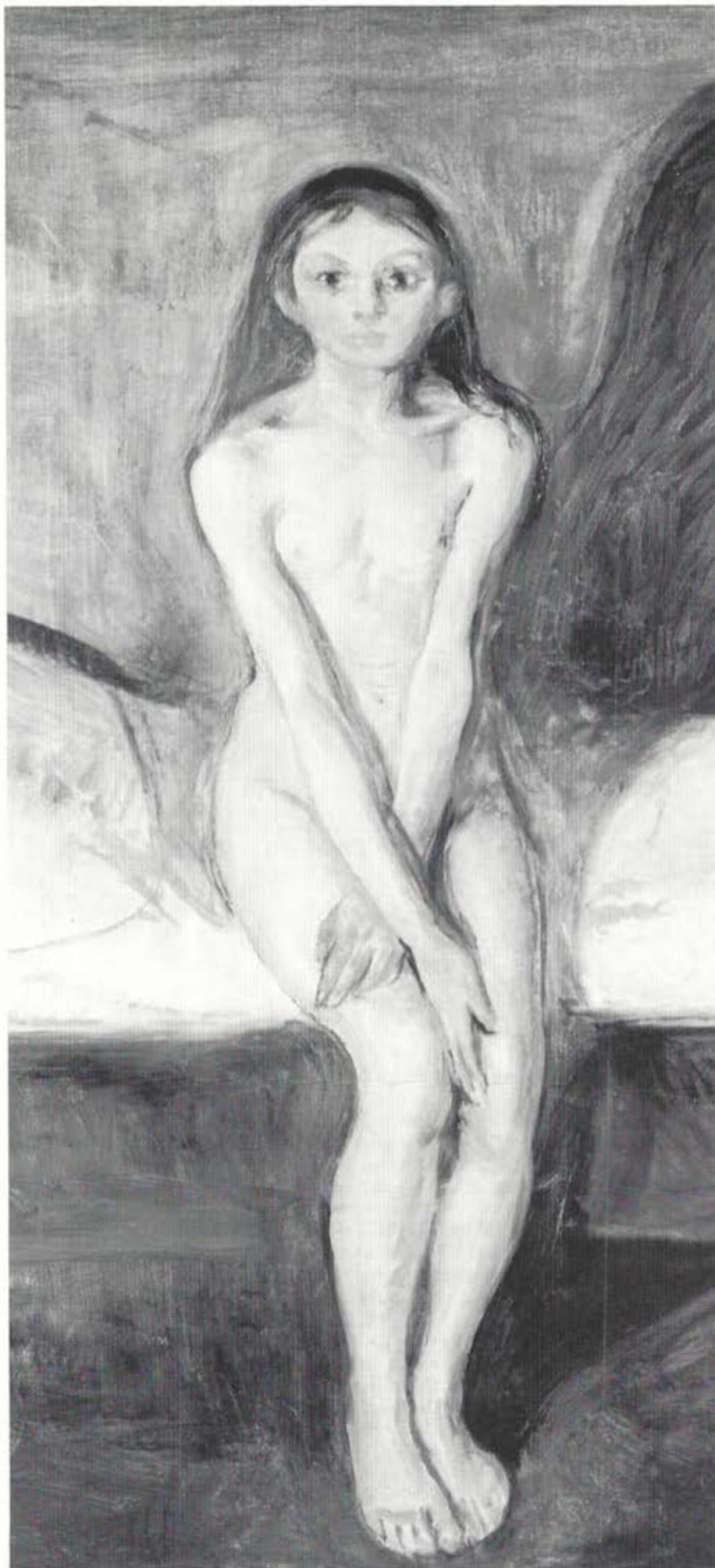


**I**l mio monologo su *Mira* (che poi, come nome, è una variante immaginaria del nome *Mirra*, garantita dai classici, da Ovidio ad Alfieri), nasce, come tante cose a cui crediamo, dall'odio: un odio feroce e in parte giustificato per la tragedia di Alfieri, *Mirra*, che è il primo testo che sono stato costretto ad insegnare, senza preavviso, in una triste università britannica dove ho iniziato la mia carriera di insegnante universitario trent'anni fa.

Nemmeno la meravigliosa regia della *Mirra* alfieriana di Luca Ronconi, che ho molto lodato come critico teatrale molti anni dopo, mi ha fatto cambiare idea. Al centro del problema della cosiddetta tragedia alfieriana non ci sta tanto la figura di *Mirra*, che è anche sostenuta da «memorabili» versi, quanto da quella di *Ciniro*, che è un velleitario, sciocco e imbecille. Perché una ragazza sensuale e «piena di carattere», come *Mirra*, dovrebbe innamorarsi di un imbecille del genere, che per altro è suo padre? Ben diverso è il caso del *Ciniro* ovidiano, che è un personaggio altamente lussurioso; pieno di vita che gongola alla risposta della nutrice, a cui aveva chiesto quanti anni avrebbe la ragazza che intendeva portargli a letto: «La stessa età di tua figlia!». Solo la potenza sessuale e l'immora-

lità del padre giustifica l'amore colpevole della figlia. Io ho scarso interesse per l'amore non reciprocato, che è forse il più abusato e il più disastroso tra i soggetti letterari molto sfruttati dalla bassa letteratura. Mi interessa molto di più l'amore impossibile per ragioni sociali, di distanza, di parentela, di ostilità delle famiglie, ecc.. Il mio testo segue abbastanza da vicino il magnifico modello ovidiano, di cui intende essere solo una povera imitazione. *Ciniro* non lo si vede in scena, se non mascherato alla fine, ma l'amore della figlia per lui è giustificato in vario modo, così come è giustificato, a mio modo di vedere, o persino volgarmente sfruttata la gelosia di *Mirra* per la madre che condivide il letto del coniuge (nel pudico Alfieri, abbiamo soltanto la frase «O madre mia felice!... almen concesso/A lei sarà... di morire... al tuo fianco», lievemente ridicolo di fronte alla forza bruta del verso ovidiano: «*Felicem coniuge matrem*»).

Devo quindi modificare il mio assunto iniziale: il mio monologo nasce dall'odio per la *Mirra* di Alfieri e dal mio amore appassionato per l'episodio di *Mirra* nelle *Metamorfosi* di Ovidio. Il risultato è quello che è: un miscuglio di odio e di amore. Agli altri giudicare se valeva la pena di scriverlo. □



sto innaffiando.

*Pausa.*

Dicono che, quando la lingua è ferita, il fiotto di sangue è fortissimo. Ecco, mi basta pensare a questo e già sono in delirio. Cino mi bacia, e quando metà del suo linguone è dentro la mia bocca, ecco, le dò un morso furioso, affondando i denti in quella carne molle; e il sangue mi inonda la bocca. Lui vorrebbe staccarsi, urlare dal dolore; ma io ho una forza sovrumana, lo tengo bocca a bocca, lo schiaccio contro di me, e incomincio a bere il suo sangue. Voglio ubriacarmi del suo sangue. Glu glu glu glu glu glu. Vorrei bere tanto da ubriacarmi e da dissanguarti. Tu pallido pallido che svieni ai miei piedi. Stai perdendo i sensi.

*Con voce da melodramma, quasi cantando.*  
Sei mio!

Ma perchè non si può scoprire il proprio padre? Chi lo dice che non è lecito? Il padre stesso? Sì, ma lo si potrebbe convincere del contrario. La madre? Pura gelosia. La religione? Ma se non facevano che scoparsi in famiglia nella Bibbia. Le leggi? Al diavolo le leggi. Chi le ha scritte approfittava di paragoletti ogni volta che si toglieva la toga. La natura? La natura! Ma se lo fanno tutti. Il toro infila la giovenca che ha appena generato, la puledra dimena il culo per suo padre. E i caproni? Una volta ho visto un caprone in azione. Le caprette erano ancora giovani giovani, le sue care figliollette, e lui ci dava giù di brutto, le montava senza ritegno. Una dietro l'altra. Finita una, prendeva la sorellina. Dai, caprone puzzone, dai. Mi farei scoprire da te se solo potessi, in quel mentre, sognare di far l'amore con mio padre.

L'amavo molto, il mio paparino. Io ero la sua favorita, e lui mi dava delle pacche gentili gentili sul culetto. Chissà cosa provavo quando mi toccava il culetto. Ovvero il culo. Cino che mi tocca il culo, con le sue belle mani da assassino.

Perchè ne deve aver ammazzata di gente, magari a mani nude, quando era in guerra. È una bestia, un bestione, è questo che mi fa delirare. Quando ero piccola piccola, già lo sapevo che animale era. Io lo consideravo un po' mia proprietà. Proprio come i cagnolini che mi regalava. Ma lui era un gorilla, non un cagnolino. E allora, che posso farci se quell'amore si è accresciuto, se all'amore filiale si è aggiunto l'amore genitale? Se soltanto fossi un'altra, se avessi un altro nome, se fossi figlia del giardiniere che viene a badare alla serra, allora potrei tranquillamente scoprire Cino, alla sporca faccia di mia madre puttana. Puttanaccia! Troia! Te lo fai tutte le sere, vero, porcona? Scrofa. Con i tuoi settanta chili. Hai un bell'andare dall'estetista, baldracca! Io sono al peso ideale, non ho un grammo di grasso, ho i seni sodi, i fianchi torniti, le gambe lunghe, le cosce morbide, le chiappe ben levigate, e una fica che aspetta solo il tuo cazzo, Cino. Lo so, sono sporca e sudata come una cagna, ma così sarà più bello. Sporco contro sporco, sudore contro sudore, carne contro carne. Quei tuoi peli sul petto, da scimmione. Ti voglio. Ho bisogno di te. Non posso vivere senza di te. Non c'è uomo al mondo che mi possa soddisfare, se non te. Solo tu mi sai toccare. Quando mi passi qualcosa con la mano, il tocco del tuo polpastrello è più eccitante di qualsiasi contatto con le mie zone erogene. Quando attraversiamo la strada insieme e tu mi prendi il braccio per evitare una macchina, la pressione delle tue dita sul mio avambraccio è pro-

prio giusta: non troppo gentile, non troppo brutale. Tocchi la mia ciccia come se fossi un macellaio perfetto che sa come trattare la buona carne di femmina. Sono tutta una bistecca, non hai che da tagliarmi a fette e mangiarmi.

*Ancora il rumore: Mi - ra - mi - ra - mi - ra... per un mezzo minuto, mentre Mira tace.*

*Mira si tocca il braccio.*  
*Splaf splaf.* Forse basta avere un po' di fantasia. Lui non vuole, il costume dice che non si può; e tu inventi qualcosa per rendere la cosa possibile. Come Pasifae. Moglie di Minosse. Minosse. Minosse. Osse. Ossa osse ossi osso ossu. Mmmnn. Difficile.

Sono Pasifae. Moglie di Minosse.  
Mi annoio nel palazzo di Cnosso.

Poi sento un fremito nelle ossa.

Al sole calante, vedo sorgere lunghissima dalle forre e dai fossi l'ombra gigante di un essere «bossu». Bossu. Con una gobba. Una gobba immensa, possente, forte, maestosa. Altera come una montagna. Ripida come una roccia. Tenera come un praticello. Pasifae esce all'aperto, e la vede, la gobba. La gobba bianca: bianca come la neve bianca. Bianca come la neve che si trova sulle montagne...

*Guarda in aria, come a cercare ispirazione.*  
*Poi trova il ritmo giusto e continua.*

...la neve che si trova sulle montagne e scende verso le valli.

È la gobba di un toro, tutto bianco: niente al mondo è bianco come quel toro.

Il collo, forte e altezzoso, sostiene in aria la fiera testa. Nessun leone con la fulva criniera percorsa dal vento ha una testa bella come la sua. E la gobba dietro la nuca è un segno della sua nobiltà. Chi mai potrà dire che i gobbi sono esseri deformi dopo aver ammirato la gobba del toro bianco?

Tutto fa Pasifae per conquistarlo. Le occhiate assassine sembrano essergli indifferenti. Le carezze più prolungate e tenere lo infastidiscono, come se la donna fosse una mosca di insolite dimensioni che lui poteva scacciare con un colpo di coda. Persino gli approcci più diretti, lui li rifiuta. Non è degna di lui. La disprezza. Gli piacciono le vacche, sue compagne, verso le quali lancia muggiti di una tenerezza che fanno impazzire la regina di concupiscenza e di gelosia. Le avrebbe ammazzate tutte, quelle brutte porche.

Ma alla fine ha un'idea. Si fa costruire una vacca di legno, bella come una statua...

*Altra esitazione.*  
...dalle forme melodiose come il soffio della brezza sulle dune,

tutta nera, dal pelo lucido che sembra elettrico tanto è splendente. E in quella vacca entra e lo chiama, il suo toro bianco. Lo chiama con la sua voce umana, ma la cassa di risonanza del legno trasforma il suo grido in un muggito. Un muggito d'amore. E il toro bianco lo sente, lo capisce, e viene. Viene al galoppo verso di lei. Nella vacca entra Pasifae perché il toro è a sua lussuria còrra.

*Quest'ultimo verso, dantesco, deve essere letto sul ritmo di una galoppata, non frenetica ma forte e costante. Ho segnato con un accento acuto il tempo.*

E la sua lussuria, era lei, che aspettava fremmente dentro le imbestiate schegge. Babam Babam Babam Babam...

*Riprende il ritmo del galoppo.*

Bang!

Il toro entra nell'arena dalla porta del toril. Mio padre entra nella serra dalla porta del giardino. Eccolo.



*Mira balza in piedi.*

Vieni. Vieni. Voglio accarezzarti la gobba. Ho letto, da qualche parte, che l'incesto è cosa normalissima. Sono gli scrittori, trafficanti di amori infrafamiliari, che lo umiliano considerandolo eccezionale. Dappertutto si scopano in famiglia, dal deserto dell'Australia centrale alla costa californiana. Come si giustifica tutto il fracasso che se ne è fatto, da Freud in poi e da Freud in prima? Pare che un americano su venti, cioè dieci milioni di abitanti degli Stati Uniti, abbiano conosciuto nella loro vita un rapporto di tipo incestuoso. Uno su venti, c'è da impazzire. Tu vai a un party, incontri un paio di ragazzi americani, bravi ragazzi, magari con un cappellino da baseball in testa; e quelli si sono scopato la loro madre e magari stuprato la nonna. E se proprio sono dei santarellini, almeno la sorella l'hanno messa incinta. Cosa si deve fare? Unirsi tutti in un movimento internazionale per la liberalizzazione dell'incesto? Che orrore! Non è questo che voglio. La mia idea dell'incesto apre le porte alla notte; ma deve essere una notte mia, perciò paurosa, angosciata, fremebonda; non la notte legalizzata con i lampioni ad ogni angolo di strada. Voglio il buio. Voglio la notte.

*Rumore fuori campo che sembra un ruggito.* È così che mi è venuta l'idea. Per ora è un sogno, ma è la sola cosa che mi lega al futuro. Una notte penetrerò al buio nella camera da letto di Cino, approfittando dell'assenza di mia madre, e mi infilerò tra le lenzuola. Con voce alterata gli dirò che anch'io, come le ragazze di Bangkok, ho l'età di sua figlia; e lui mi possederà senza dover affrontare il senso di colpa per l'incesto.

*Un rumore, fuori campo, sembra ripetere in modo ossessivo le due sillabe del nome del padre: Ci - no - ci - no - ci - no - ci - no... Il rumore continua fino all'ingresso del padre.*

No! Così non va! Non mi basta! Non mi ba-

sta! Voglio che lui soffra come ho sofferto io. Voglio che precipiti. Voglio essere piena di mio padre, e voglio che mio padre sappia che io sono piena di lui. Ho bisogno di vertigine, di sentire la comunione dell'abisso. Voglio prendere la sua sensualità e distorce-la a mio favore, o a mio danno. Anzi, a mia dannazione. Voglio vedere nei suoi occhi la foia velata dalla vergogna, il desiderio non più traviato dal tabù; voglio che mi scopi ridendo e piangendo, nel delirio dell'oltraggio. Voglio che mi penetri e mi oltraggi. E mi ammazzi. Perché questo è il sogno finale: non voglio ucciderlo, voglio che mi uccida. Mentre fa l'amore con me. Perché non potrei vivere con l'utero pieno del seme paterno. Voglio nuotare nel suo sperma, voglio annegare nel suo sperma. E poi basta. Basta. Basta. Cino! Ciiiiino! Ciiiiiiiiino!

*Voce maschile fuori campo: Eccomi.*

*Entra un uomo gigantesco, con una bellissima maschera sul volto: una maschera quasi realistica, con la testa di un vero leone e una splendida criniera. Un commento musicale che sembra composto quasi esclusivamente di ruggiti accompagna gli ultimi due minuti dello spettacolo. L'uomo gigantesco avanza verso Mira che non sembra spaventata ma arretra. Si inseguono, ma piano piano, senza manifestare timore o urgenza, tra le piante, come in un balletto un po' stilizzato, ma senza mai fermarsi, in un movimento continuo in cui l'uomo avanza e la donna indietreggia, mentre continua la musica fatta di ruggiti.*

**FINE**

A pag. 117, «Madonna». A pag. 118, l'autore Guido Almansi. A pag. 119, «Cenere»; a pag. 120, «Adolescenza»; in questa pagina, «La donna in tre fasi». Le quattro illustrazioni per «Mira» sono di Edvard Munch, volume di Ulrich Bischoff, edito da Benedikt Taschen, Köln, 1990.

# LE SMANIE PER LA RIVOLUZIONE

COMMEDIA IN DUE ATTI DI SIRO FERRONE



## ATTO I

SCENA PRIMA. *Il condannato, il giudice, il boia, il direttore di scena.*

*Al centro si vede in alto una finestra a ghigliottina aperta. Ai suoi piedi una doppia scaletta stile Rinascimento. Lentamente si farà luce e si scoprirà che ci troviamo in un salotto dell'Hotel de Hauteceur, visibilmente disadorno, quasi vuotato di mobili. Dappertutto, valige, bauli, pacchi. È in corso un trasloco. In scena tre personaggi in maschera: una donna elegante (Hélène de Hauteceur) ai piedi della scaletta; al suo fianco Goldoni (nel seguito dell'azione si vedrà che dirige la recita con gesti misurati); il terzo personaggio (Arlecchino) nasconde il suo abito sotto un mantello nero con cappuccio che gli copre anche la testa. Il boia, le guardie e, naturalmente, la folla, evocati nella scena, sono immaginari.*

ARLECCHINO - Cittadini, in nome della legge e della patria, ascoltati i capi d'accusa, nella nostra qualità di Giudice Supremo, stabiliamo che si esegua seduta stante la pena capitale. (Hélène si avvia al patibolo accompagnata dal rullo dei tamburi). Si proceda.

HELENE - Addio amici. Non piangete. Conservate un buon ricordo di me. Sono felice perché mi avete amato. Oh, le ore liete e leggere vissute insieme! Ma non importa. Nessuna prova è troppo ardua per chi abita nel cuore dei propri cari.

ARLECCHINO - Andiamo, basta con gli indugi. Che il boia non perda altro tempo. Si esegua.

HELENE - (A Arlecchino) Signore, lasciate che io estragga dal fondo del mio cuore il più sincero attestato della mia rispettosa devozione.

ARLECCHINO - (Burbero) Non si disturbi. Son servito. La prego di voler favorire. (La avvia verso il patibolo).

HELENE - (Ritraendosi) La riverisco umilmente. Dopo di lei.

ARLECCHINO - Ah, no! Non sia mai! La prego di voler accettare gli umili omaggi della mia servitù.

HELENE - Con sua licenza. Sono costretta a insistere.

ARLECCHINO - Sono io che insisto. Servo vostro.

HELENE - Niente affatto. Vi sono obbligata.

ARLECCHINO - Insomma, sono molto tenuto alle vostre grazie. Favorisca prendere il mio braccio.

HELENE - Temo di essere soverchiamente ardita.

ARLECCHINO - Gh'aveu finìo de ciacolar? Son già le otto. È ora. Presto signor boia, fate salire il paziente! E voi, guardie, fate ordine tra la folla.

HELENE - Un momento, caro signore, che diamine? Voi avete fretta, ma il signor boia no. Vero, signor boia, che non avete fretta? (Al boia immaginario).

ARLECCHINO - Basta! Vi ordino di fare il vostro dovere! E di sbrigarvi. Siamo in ritardo di un'ora.

HELENE - (Patetica a Goldoni) Siete così gentile e così buono... Mi dispiace di avervi conosciuto tardi, quando non è più possibile tornare indietro. Io vado, e voi restate. È giusto così.

GOLDONI - (Interrompendo) No, non va

## PERSONAGGI

CARLO GOLDONI

NICOLETTA CONIO, sua moglie

ANTONIO FRANCESCO, loro nipote di quarantuno anni

GIOVANNI VISENTINI, «Arlecchino», sessantenne attore comico

HELENE DE HAUTECEUR, contessa

AGIRONI, medico veneziano residente a Parigi, amico di Goldoni

Un ufficiale della Guardia Nazionale  
Soldati

*Il primo atto si svolge a Parigi, tra la fine di agosto e i primi giorni di settembre del 1792. Il secondo atto tra il dicembre e il febbraio 1793.*

bene. Meno malinconia, meno debolezza. E quel tardi... Via! Ripetiamo.

ARLECCHINO - (Lascia cadere il mantello, scoprendo il vestito a toppe colorate; si vede che tiene in mano un foglio con la sua parte). Ho fame, signore, non possiamo fare una pausa? Breve, signore. Il tempo di bere una tazza di cioccolata. La mia pancia è desolata, un pozzo senza fondo, una casa senza mobili, una stalla senza cavalli.

GOLDONI - Non è possibile. Ripetiamo.

ARLECCHINO - Ma facciamo in fretta per favore. Ho una fame.

HELENE - (A Arlecchino) Se non vi va bene così, potete andarne. (A Goldoni) Non è vero?

GOLDONI - Ma sì, ma sì, che se ne vada.

ARLECCHINO - (A Hélène) Eseguite. Ve lo ordino.

HELENE - (Petulante, a Goldoni) Sono tutta per voi.

ARLECCHINO - Finalmente. (A parte) La mia povera pancia!

HELENE - (A Goldoni) Siete così gentile e così buono. Mi dispiace di avervi conosciuto...

ARLECCHINO - (Suggerendo) Tardi.

HELENE - No, no, ha detto: via...

ARLECCHINO - Ma no, ha detto via per dire via, ditelo.

HELENE - Tardi...

ARLECCHINO - Oh! Facciamo presto.

HELENE - Facciamo presto.

ARLECCHINO - Ma nooooo!

GOLDONI - Ma nooooo!

HELENE - (A Goldoni) Peccato dovermene andare. Partire senza più rivedervi. Avremmo potuto conversare a lungo. Tutta questa gente sempre intorno che guarda, che ascolta ogni intimo segreto.

GOLDONI - (Interrompendo) No, no, non va bene. Per improvvisare ci vuole mestiere.

ARLECCHINO - Signore, la prego. Non resisto neanche un minuto di più. Sto morendo.

GOLDONI - Mangerai dopo.

ARLECCHINO - Un sorso di cioccolata.

GOLDONI - Dopo! ripetete.

HELENE - Siete così gentile e così buono. Mi dispiace di avervi conosciuto tardi. Va bene così?

GOLDONI - Sì. (Hélène mette la testa parallela alla «lama» poggiando la guancia; esegue le pose successive come fosse una modella) No, no, dall'altra parte.

HELENE - (Porgendo l'altra guancia) Così?

GOLDONI - No, al contrario.

HELENE - (Si volta verso il pubblico, la nuca contro la finestra a ghigliottina) Così?

GOLDONI - No, giratevi.

HELENE - (Si gira e si trova con la testa troppo alta rispetto alla fessura) Così?

GOLDONI - Più in basso, più in basso.

HELENE - (Si trova al di sotto della fessura) Così?

GOLDONI - Più in alto.

HELENE - Basta, ci rinuncio. Rimandiamo ad un'altra volta.

GOLDONI - D'accordo, rimandiamo.

ARLECCHINO - Cosa fate?... Vi ordino di eseguire.

GOLDONI - Ma signore, l'avete visto anche voi. È la prima volta, non ha esperienza.

HELENE - Vi prometto che la prossima volta che mi taglierete la testa, sarò meno emozionata.

ARLECCHINO - Vogliamo finirla, che sto morendo di fame. Fatele vedere come si fa, ho detto.

GOLDONI - Mi dispiace, sono troppo stanco.

ARLECCHINO - Lo sapevo. Burattini, tutti burattini, senza cuore e senza testa. (Sale, mette la testa dentro la lama) Guardate, guardate. È facilissimo. Basta fare così.

HELENE - Ah, ho capito! È facilissimo. Un gioco da ragazzi. (Lascia cadere la corda, la finestra si chiude con fragore, Arlecchino rimane imprigionato come ad una gogna).

SCENA SECONDA. Goldoni, Hélène, Arlecchino.

ARLECCHINO - (Nella gogna-ghigliottina, a Hélène) Signora contessa. Credo che adesso possiamo.

HELENE - (Togliendosi la maschera) Possiamo cosa, Arlecchino?

ARLECCHINO - La cioccolata, signora contessa. Una mezza tazza di cioccolata per la mia pancia vuota.

GOLDONI - (Anch'egli smascherandosi) Sapete perché sono felice di perdere la vista, cara contessa?

HELENE - Non credo, signor Goldoni.

GOLDONI - Perché non sarò costretto ad assistere a penose scene di accattonaggio...

ARLECCHINO - Non lo dico per me, signore, lo dico per tutti.

GOLDONI - ...anche se non potrò evitare la sua voce lamentosa.

HELENE - Fate il burbero ma non lo siete. Certe volte ho paura di voi.

GOLDONI - Di me?

HELENE - (Intenzionalmente) Di voi. Siete voi il mio maestro.

GOLDONI - Non mi piace questa parola.

HELENE - Preferite avvocato?

GOLDONI - È come maestro. Cambia il catechismo. Ma non la vittima.

HELENE - Vittima? Perché vittima? (Allusiva) Io non sono vittima e anche se lo fossi, ne sarei felice.

GOLDONI - È gentile, ma non è vero.

HELENE - Vero, vero. È proprio così ecci-

tante la verità?

GOLDONI - Dipende.

HELENE - Da cosa dipende?

GOLDONI - Dal talento.

HELENE - Di chi?

GOLDONI - Di chi deve essere ingannato. (Si siede e comincia a giocare a solitario).

ARLECCHINO - (Sempre imprigionato) Signora contessa, signora contessa.

HELENE - (Irritata) Ma Arlecchino, è una mania, un'ossessione, questa tua cioccolata. Ma cosa hai al posto della pancia?

ARLECCHINO - (Alludendo alla ghigliottina) La testa, signora contessa, la mia povera testa.

HELENE - Oh, che sbadata. Mi hai confuso con tutte queste chiacchiere sulla tua cioccolata. (Lo libera) Vai, vai in cucina, e bevila anche per noi. (Si avvicina a Goldoni, impaziente di proseguire la conversazione).

ARLECCHINO - (Ricomponendosi, dandosi arie, perdendo tempo). Alla mia età, di cioccolata ne ho bevuta di tutti i gusti e da tutte le cucine. In Polonia, nel Palazzo avito di Kaszimir Sadowski, avevamo un servizio rarissimo di Capodimonte, e a Capodimonte, dal conte Casamarciano, un servizio ancora più raro di porcellane polacche. Guardando nelle tazzine si dimenticava dove si era, e si era di casa dappertutto e trattati come signori.

HELENE - Basta, Arlecchino. Mi hai stancato con i ricordi. La cioccolata è ancora calda. Se ti sbrighi.

ARLECCHINO - E gli attori per primi. Sulle porcellane, Kaszimir aveva voluto che ci fosse il mio ritratto.

HELENE - Il tuo ritratto! Cosa c'entra il tuo ritratto?

ARLECCHINO - Perché? Chi sono io? Kaszimir aveva notato il mio gusto per le cose belle. Le poesie e le canzoni. Anche Kaszimir era eccezionale, povero caro. Aveva vent'anni, o forse quaranta, era biondo, alto, con gli occhi di fuoco.

HELENE - Ancora con questi ricordi! (Va verso Goldoni).

ARLECCHINO - Amava cantare con me le arie antiche di Ladislao II. Aveva una voce bellissima.

HELENE - (Rivolta a Goldoni) Più bella della mia?

ARLECCHINO - Bellissima, ma non osava esibirla. Era vergognoso. Troppo per la sua eleganza...

HELENE - (Sognante, sempre vicino a Goldoni) Perché troppo? Il pudore di un amore casto non è più intenso di un amore rivelato? E poi, il pudore non ha età. È eterno.

ARLECCHINO - Kaszimir è morto, cara contessa. Aveva la pelle bianca trasparente come l'alabastro e le vene blu come l'inchostro. Vedesse il suo sangue!

HELENE - Lo hanno ghigliottinato. Mio Dio!

ARLECCHINO - No, mia cara, è successo tanti anni fa. Kaszimir è morto di cuore.

HELENE - Un amore. Oh, l'amore!

ARLECCHINO - No, apoplezia. Pare che il suo cuore non abbia retto quando la nostra compagnia è tornata a Venezia. Eravamo il suo sole, caro Kaszimir, ogni inverno. Poi siamo partiti e sapevamo che sarebbe stato senza ritorno...

HELENE - (Rivolgendosi a Goldoni) Partire, e non tornare più. Lontano dal presente, in un mondo antico. Spogliarsi delle abitudini. Alleggerirsi delle illusioni, delle parole ricevute in eredità. Tacere.

ARLECCHINO - No, perché mi scriveva. Una lettera dietro l'altra, fino alla morte. E io che non potevo allontanarmi da Venezia. (Eccitandosi) Un tiranno, un aguzzino schiavista, un uomo senza cuore. Oh se l'avessi...

HELENE - Calmati, Arlecchino, ti farà male. Con chi ce l'hai? La cioccolata ti calmerà.

ARLECCHINO - Contro il destino. Contro l'impresario che ha rovinato la mia vita. In prigione, in prigione, mi ha tenuto. Il teatro è una prigione. (Esce a cercare la cioccolata).

HELENE - (A Goldoni) Finalmente soli. (Si siede di fronte a Goldoni) A che gioco giocate?

GOLDONI - (Burbero) Solitario.

HELENE - Posso guardare?

GOLDONI - Siete in casa vostra. Potete fare quello che volete.

HELENE - Credete?

GOLDONI - Dipende solo da voi.

HELENE - Non è vero. Il vostro giudizio, per esempio.

GOLDONI - Lo sanno tutti che io sono buono. Il giudizio degli altri, piuttosto.

HELENE - (Avvicinandosi) Gli altri! Che importano gli altri?

GOLDONI - (Scostandosi un po') Di questi tempi, importano, mia cara, importano molto. Anche troppo.

HELENE - (Allusiva) Credete che abbiano motivo di sospettare qualcosa?

ARLECCHINO - (Rientrando con la cioccolata, che sta bevendo; ogni volta che Arlecchino rientra in scena porterà con sé una nuova tazza piena di cioccolata, la berrà e, uscendo, la lascerà vuota su un tavolino: alla fine della scena terza se ne accumuleranno quattro) Non permetterò che si dubiti della signora contessa...

GOLDONI - (Sempre giocando) Di lei non so. Della sua famiglia, e specialmente di suo marito. Sono state fatte confidenze su relazioni segrete, maneggi oscuri. E poi si sa che sono tutti via. Scappati. In Inghilterra, a Vienna, non si sa dove.

ARLECCHINO - Ah, Signore, sono stati così buoni con noi. Avevano sempre due palchetti alla Comédie. Quando venivano in teatro mi trattavano da gran signore.

HELENE - (Fredda. È irritata per l'arrivo di Arlecchino) Non sono responsabile delle decisioni del conte di Hautecoeur. Mio marito non mi ha lasciato niente.

GOLDONI - (Sempre giocando) Ma questo non lo sanno i poveracci. Le terre hanno nome e cognome. E restano a dimostrare una colpa sicura.

HELENE - Vi ho detto che ho orrore di quei nomi. Voglio cancellarli. Che li portino via. Come il resto della casa. Andrò via, lontano, da sola. Un convento. Andrò in un convento. Cambierò nome. Vivrò povera. Darò ai poveri quello che resta della mia ricchezza. (Indicando i bagagli accumulati).

ARLECCHINO - (Senza ascoltare, continuando il discorso precedente) Pregiudizi. La voce della popolaglia non macchierà l'onore della signora contessa.

Bussano alla porta. Tutti si arrestano.

HELENE - Dio mio! Chi sarà?

ARLECCHINO - Non apra, signora contessa, non apra.

Goldoni continua a giocare a carte.

SCENA TERZA. Hélène, Goldoni, Antonio, Arlecchino.

(Bussano di nuovo alla porta).

HELENE - Un momento. (Cercando uno specchio per rassetarsi) Arlecchino, dove hai messo lo specchio?

ARLECCHINO - Io non ci sono per nessuno. Non esisto più. (Lascia la tazza vuota sul tavolino ed esce).

HELENE - (Verso la porta) Chi è?

ANTONIO - (In quinta) Il cittadino Goldoni, per servirla.

HELENE - (Guardando Goldoni) Veramente Goldoni non può essere. Voi mentite.

ANTONIO - (In quinta) Io non mento mai. Ho l'onore di essere un Goldoni. Aprite.

HELENE - (Come sopra) Io ho l'onore di sapere che non siete il signor Goldoni.

ANTONIO - (C.s.) Ho detto il cittadino Goldoni e non ammetto repliche. Io son chi sono.

HELENE - (C.s.) Ma non siete Goldoni.

ANTONIO - (C.s.) Aprite, o farò appello alla forza pubblica.

HELENE - (C.s.) Non avete nessun diritto.

ANTONIO - (C.s.) Quello del sangue, e prima ancora quello dell'arte.

GOLDONI - Il sangue non mente. Un sangue caldo. Questo è mio nipote. Un agitato. Come suo padre. Le chiedo perdono. (Hélène va a aprire) Che la provvidenza ci assista.

ANTONIO - (Entrando) Zio! Finalmente ti ritrovo!

GOLDONI - (Alzandosi) Tu! (Ironico) Meno male, avevo paura di essermi perduto.

ANTONIO - Stai tranquillo, sono qua io. Non devi temere più nulla.

GOLDONI - (Come sopra) Ho sempre aspettato questo momento.

HELENE - (Gentile) Si segga, signor Goldoni.

(Meccanicamente si siedono entrambi).

GOLDONI - (Secco ad Hélène) Lo chiami pure Antonio, può bastare.

ANTONIO - (A Goldoni) Hai saputo? Stanno perquisendo tutta Parigi. Le casate illustri prima di tutte.

GOLDONI - (Riprendendo a giocare) Lo sai che non leggo più, tanto meno le gazzette, e tanto meno i proclami.

ANTONIO - E fai male, zio, lasciatelo dire, fai male.

HELENE - Il signor Antonio desidera della cioccolata?

ANTONIO - (Con foga e con una punta di disprezzo) No, grazie, non ho tempo.

HELENE - (Con dispetto, inchinandosi) E allora restate servito. (Esce).

GOLDONI - Contessa Hélène, la prego di scusarlo.

ANTONIO - (Sottovoce) Chi è quella donna?

GOLDONI - Hélène, l'ho già detto.

ANTONIO - (Curioso) Questo l'ho capito. Voglio dire, che ci fa qui con te?

GOLDONI - È casa sua, mio caro.

ANTONIO - Anche questo l'ho capito.

GOLDONI - (Ironico) Sei sempre stato intelligente. (Secco) È solo una mia allieva, bisognosa di protezione.

ANTONIO - (Ironico) Lo immaginavo. Così bella.

GOLDONI - Lo sai che non ci vedo più.

ANTONIO - La vista non è necessaria.

GOLDONI - (Smettendo di giocare) Sei più geloso della mia buona Nicoletta.

ANTONIO - (Accalorandosi) Perché mi prendo cura di te? Perché sono corso qui a salvarti? È pericoloso. Ti rendi conto che potrebbero sospettare un'intesa con la famiglia? Il palazzo è noto, sotto controllo, da quando il conte è fuggito.

**ARLECCHINO** - (*Rientrando, sta trangu-  
giando una tazza di cioccolata e tenendone  
un'altra con la mano sinistra*) La signora  
contessa è innocente. È rimasta per custodi-  
re le mura. Tutto il resto è volato via. (*Conti-  
nuo a bere*).

**ANTONIO** - (*Confoga*) Lasciatelo dire, zio.  
Questi fantasmi non ti meritano. Guarda  
fuori, guarda. (*Apra la finestra*) C'è il sole,  
l'animazione, il popolo, il fragore dei tempi  
nuovi.

**GOLDONI** - Chiudi quella finestra, fa fred-  
do.

**ANTONIO** - Ma come freddo! Non l'abbia-  
mo mai avuto un tempo così, l'autunno è an-  
cora lontano, c'è ancora la luce gloriosa del  
10 agosto.

**GOLDONI** - Antonio, il tuo problema è un  
altro. Hai un'energia invidiabile, involontaria,  
e non sai come spenderla.

**ANTONIO** - Sì, per te, zio, non chiedo altro.  
Uomini come te, potrebbero essere illustra-  
zioni della nazione, cittadini primi del no-  
stro tempo e del nostro futuro.

**GOLDONI** - Fai tu, Antonio, da solo. Sei  
pur sempre un Goldoni. Ma per te, per fave-  
re, non per me.

**ANTONIO** - Ma non capisci? Questa nazio-  
ne adesso è un popolo che si onora di averti  
fra i suoi più illustri poeti, che sarebbe felice  
di tributarti i più alti onori.

**GOLDONI** - Per ora mi ha solo tolto la pen-  
sione regia.

**ANTONIO** - Ed è proprio questo che non va.  
Non hai fatto nulla per ristabilire un diritto  
che era tuo, soltanto tuo, tuo. Ti sei nascosto  
all'ombra del re, senza accorgerti che il re è  
in prigione e con lui anche la sua ombra,  
continui a starci, all'ombra. Insieme a un  
Arlecchino senza detti e gottoso.

**ARLECCHINO** - (*Insorgendo*) Signore, qui  
si sta offendendo la nostra Arte.

**GOLDONI** - (*Ad Antonio*) Non ti permetto  
di parlare così di Arlecchino. Tu, un impie-  
gato d'ordine al ministero della guerra! E io  
la guerra non l'ho mai potuta sopportare.

**ANTONIO** - Zio, io mi sono dimesso già da  
tre anni.

**GOLDONI** - Anch'io e Arlecchino ci siamo  
dimessi. Vero, Arlecchino?

**ARLECCHINO** - Oh, signore, non noi, non  
noi. È il teatro che si è dimesso dalla nostra  
vita. Io che altro potevo fare? e anche il  
mondo si sta dimettendo. Siamo in esilio, si-  
gnore. Di qua e di là. (*Esce lasciando le due  
tazze vuote*).

**ANTONIO** - E allora rimanete qui fra le ro-  
vine della vostra nobiltà, tra queste donne  
equivocche e di estenuata bellezza... Lo senti?  
Non lo senti come sanno di acido questi  
apparatisti? Non è stata lei a stenderli, e forse  
neanche la sua famiglia. Ma guarda, guarda  
dietro a una di queste stoffe. Le crepe, ci so-  
no le crepe, e dietro le crepe, tra legno e mu-  
ratura, ci sono piccole pietruzze provenienti  
dal greto della Senna, e dietro le pietruzze,  
nelle connesse umide, circolano colonne  
infinite di animaletti sporchi e invisibili.  
Salgono e scendono, si urtano, logorano le  
pietre, e logorando le pietre distaccano le  
stoffe dalle pareti; ci sono gallerie, canali,  
sotterranei neri e umidi, sotto queste nobili  
tessiture. Un mondo brulicante.

**GOLDONI** - Figliolo, tu non hai digerito be-  
ne. Lascia perdere tutti questi animali. (*Pa-  
ziente e fantastico*) È su questi dettagli che  
non concordiamo. A te piace il frastuono, io  
mi accontento dei sussurri; tu senti il caldo,  
io temo il freddo; tu non hai tempo per la

## ANALISI DELLA COMMEDIA

### Fra la storia e l'invenzione

**LA STORIA** - Gli ultimi mesi della vita di Carlo Goldoni a Parigi, dall'agosto 1792 al febbraio 1793 sono decisivi anche per la Rivoluzione francese. Il re viene arrestato (agosto 1792), condannato a morte e ghigliottinato (gennaio 1793). Nello stesso periodo Goldoni viene privato della pensione annua di lire 4.000 (agosto 1792), vive poveramente gli ultimi mesi della sua vita con il nipote Antonio e la moglie Nicoletta e muore qualche giorno dopo il re (7 febbraio 1793). Il giorno seguente arriva alla vedova la notizia della Convenzione nazionale. All'interno di questi dati storicamente certi si svolge una vicenda inventata.

**L'INVENZIONE** - Il nipote Antonio pungola il vecchio scrittore perché scriva ancora, partecipi al rinnovamento generale della Rivoluzione, si adegui ai tempi nuovi. Goldoni non è capace di vivere all'altezza dei tempi, si ritira in casa minacciato dalla cecità, giocando a carte, bevendo cioccolata, rubando qualche ora di leggerezza ai suoi ultimi giorni. Una donna, aristocratica, Hélène de Hauteceur, abbandonata dal marito fuoriuscito controrivoluzionario, alimenta qualche barlume di vitalità nel vecchio scrittore. Il piacere della conversazione, qualche puerile esercizio di recitazione, un blando platonico corteggiamento. Il nipote invidia quel vivere leggero, si innamora della sua stessa gelosia, decide di offrire la sua «protezione» alla misteriosa contessa che è minacciata da rivoluzionari e da aristocratici. Ma Antonio da solo non riesce a salvarla e chiede aiuto a Goldoni. Il vecchio rifiuta e si chiude nel silenzio della sua solitaria memoria.

**MUTAMENTO E IMMOBILITÀ** - Sono in scena il mutamento e l'immobilità. Fuori è il mutamento che si insinua dentro le fessure dell'interno. Ma il dentro resiste nella sua unità: il nucleo familiare si riavvolge attorno alle sue patologie, si ripara contro le incursioni della storia. Al mutamento dei fattori storici resistono le strutture profonde con i ruoli di sempre: padre-madre, figlio-nipote, moglie-marito, padrone-servo, amante-amato. Fuori il mondo costruisce un'illusione di uguaglianze. Nel chiuso delle mura domestiche si affrontano ancora e sempre dominatori e dominati.

**GLI ANTAGONISTI** - Goldoni ha ottantacinque anni: «Io sono tranquillo, abitudinario. Io vegeto, dottore. Ho bisogno che siano gli altri ad agitarsi, a soffrire; e così io posso rimanere fermo. In campagna è tutto il contrario. Gli alberi, sono loro a vegetare, e io sono costretto ad agitarmi».

Per Antonio, quarantadue anni, Goldoni è uno di quelli che «la passa, la vita, in duecento metri quadrati, in due o tre caffè di tutte le città del regno, tutte uguali, passa la vita a rifare i governi e il mondo, accoppiando e sdoppiando le coppie d'amanti, passa la vita al tavolo da gioco, osservando il buffo dell'esistenza altrui, senza turbamenti e senza scosse. E tanto più si compiace quanto più gli altri sono ridicoli. Gli altri giù e voi su, a guardare. E' la differenza che vi fa felici».

**SPETTATORE E ATTORE** - Sono in scena due generazioni. Prima della Rivoluzione e dopo. Entrambe tagliate fuori dalla storia. Goldoni, l'uomo del passato, ha fatto della sua esclusione dai mutamenti turbolenti della politica, la sua fortuna. Il nipote sente quell'esclusione come una colpa, e non sa rimediarsi. Il vecchio è felice di rimanere immobile mentre tutto cambia, il giovane patisce la sua inadeguatezza nei confronti dei tempi. La leggerezza di Goldoni è abituata a guardare dall'immobile centro della sua casa tutto quello che accade fuori. La finestra è sul teatro. L'arte passiva della visione rende il sangue freddo. Antonio ha il sangue caldo e, più che spettatore, vorrebbe essere attore, anche se invidia la felicità di un osservatorio che non può sopravvivere ai tempi. Vuole perciò distruggerlo, obbligare lo scrittore a entrare nel mutamento, abbandonare la visione e sostituirla con la partecipazione diretta. Da attore, non da spettatore.

Il conflitto è visto attraverso lo sguardo incerto di Goldoni. È il racconto di uno spettatore quasi cieco, dal sangue raggelato, e i protagonisti, come un sogno, vorrebbero compiere azioni, ma non ci riescono.

**IL CORO** - Ognuno guarda gli altri con la coda dell'occhio, e pensa a se stesso, inseguendo le sue ossessioni, riproducendo in ogni angolo della scena il rapporto dominatori-dominati.

Un vecchio Arlecchino è invaso dai ricordi di servo; servo di scena e di vita. Sottomesso a ogni padrone, sopporta la vita grazie a una perenne tragica obbedienza al ruolo irreali. Fine di partita anche per Agironi, dottore veneziano faccendiere e truffatore, nostalgico dell'antico regime, obbedientissimo e umiliatissimo servitore. Hélène, un tempo assoggettata dal marito, conte di Hauteceur, tenta apparentemente un riscatto che è invece la ricerca di antichi rapporti di disparità; allieva di Goldoni, e maîtresse di Antonio. Nicoletta, moglie-madre, offre una calma protezione naturale a tutti. Dietro le sembianze di chi tutto subisce pazientemente, interpreta e trasmette le leggi di natura, detta i tempi della fame, disubbidisce ironicamente alla Rivoluzione, impartisce il destino e l'estrema unzione laica.

È, al grado zero della scrittura, il personaggio più forte e dolcemente inesorabile. È la natura giusta opposta alla natura abnorme che tutti, Goldoni compreso, invocano a sproposito. □



cioccolata, io la adoro, e oggi non posso berla perché tu mi fai venire il mal di stomaco. (Entra Hélène con un vassoio e tre tazze di cioccolata, seguita da Arlecchino che sta bevendo ad un'altra tazza). Nicoletta ed Hélène sostengono, con sorprendente concordia, che la cioccolata guarisce proprio le malattie della digestione. Arlecchino non se ne cura perché non ha niente da digerire, e con lui il conte di Hautecoeur perché ha altro da fare. E questo sulle gazzette non c'è scritto. C'è scritto che fuori fa caldo, che il tuo frastuono è un sussurro, che il mal di stomaco è migliore della cioccolata, e che Arlecchino non esiste. Ma io — e questo non c'è scritto nelle gazzette — vedo le cose diversamente. Anzi, a dire il vero, non le vedo per niente. Solo il tuo naso, in questo momento, vedo; tutto tuo padre, il tuo naso; non vedo Hélène e non vedrei neanche la folla se lo volessi, e neanche il conte di Hautecoeur. Sono desolato. Ti chiedo di essere gentile con me, un'ultima gentilezza soltanto. Per favore, chiudi quella finestra. (Si lascia andare sulla sedia, spossato).

ANTONIO - (Davanti alla finestra, quasi a difenderla con il suo corpo) No, non la chiudo (starnutisce, si soffia il naso).

HELENE - (Si avvicina alla finestra, guarda Antonio sorridendo) Fa freddo, signore. (Chiude lentamente la finestra. Poi si avvicina di nuovo ad Antonio) Non ho nessuna

colpa, signore. Glielo giuro. Ho solo approfittato dei maestri di danza e di musica che pagava mio marito; essere al corrente delle mode e delle conversazioni, non sono colpe. Ho sempre creduto di poter guardare tutti a testa alta, con orgoglio, anche se poi...

ANTONIO - (Irritato ed emozionato) C'è sempre un poi, prima o poi. E allora, poi? Lo dica, questo poi.

HELENE - Poi, la disgrazia. Il re, che io non amavo e non odiavo, che neanche conoscevo... (Sospira, ha l'impulso di piangere. Antonio ha ancora il fazzoletto con cui si è soffiato il naso, glielo porge; Hélène si asciuga con lieve disgusto le lacrime, vere o false che siano). Da quel momento il conte di Hautecoeur è cambiato. E il rispetto di me perduto. Voleva uccidersi. Come io fossi niente. Poi una sera si è fatto portare all'Opéra in carrozza. Da solo. E quando lo spettacolo è finito, ha diretto i cavalli dalla parte opposta di questo palazzo, verso la frontiera. Così, senza bagagli, per non dare nell'occhio. Con qualche milione nel doppio fondo della carrozza. (Restituisce il fazzoletto ad Antonio e si avvicina a Goldoni) Ma io desidero ricominciare, e voi mi aiuterete. (Prende le mani di Goldoni che è ancora seduto, si inginocchia ai piedi di lui).

ANTONIO - È tardi, dobbiamo andare. Ti aspettiamo a casa, zio. (Esce frettolosamente).

HELENE - (Sognante, a Goldoni) È tardi, forse. Ma non importa. Io ho bisogno di arrivare tardi. Odio la puntualità.

GOLDONI - (Facendo rialzare Hélène) Mi compiacco, contessa.

HELENE - (Ricomponendosi) È stato uno sfogo. Un momento di malinconia. Vapori.

GOLDONI - Più che uno sfogo. Una vera creazione.

HELENE - (Vivace) Voi dite davvero? Posso ripeterlo, se volete.

GOLDONI - Non siate zelante, contessa. Forse è giunto il momento della cioccolata, anche per noi. (Porge una tazza a Hélène, si serve a sua volta, seguito da Arlecchino).

## BUIO

SCENA QUARTA. Ufficiale, Nicoletta, Antonio, Goldoni.

In casa Goldoni, è notte, la stanza (un soggiorno - ingresso - cucina) è nella penombra. Una stufa su cui campeggia un recipiente per scaldare la cioccolata, su uno scaffale altissimo un sacchetto di cioccolata. Un tavolo con carte da gioco. Imponente, ma povera, una libreria con tutte le opere di Goldoni nelle edizioni Zatta e Pasquali. Qualcuno dorme in un lettino. Finestra sulla strada al pianoterra. Porte a destra e a sinistra. Una porta dà sulla camera in cui stanno riposando Goldoni e Nicoletta.

Bussano alla porta. Si accende una luce. Nicoletta si affaccia alla finestra.

NICOLETTA - Chi siete? Che volete a quest'ora?

UFFICIALE - La Guardia Nazionale! Aprite!

NICOLETTA - Mio Dio! Un momento.

ANTONIO - (Svegliandosi nel lettino in cui stava dormendo) Cosa succede?

UFFICIALE - (Entrando con due soldati) Dobbiamo procedere alla perquisizione dei locali. È questa la casa del cittadino Carlo Goldoni, veneziano, scrittore di teatro, dell'età di 85 anni?

NICOLETTA - Per servirla, signore.

ANTONIO - In che cosa possiamo favorirla, cittadino Ufficiale?

UFFICIALE - Prima di tutto il cittadino Goldoni. Dove si trova?

NICOLETTA - A quest'ora della notte dove vuole che si trovi.

ANTONIO - Rispondi senza commenti, zia.

NICOLETTA - Stai zitto tu, e lasciami parlare.

UFFICIALE - Allora, dove si trova?

NICOLETTA - Gliel'ho detto.

UFFICIALE - Non mi pare.

ANTONIO - (Facendo cenni all'Ufficiale) Deve avere pazienza, cittadino Ufficiale, così d'improvviso a quest'ora della notte. (I soldati ispezionano e aprono cassetti).

NICOLETTA - Ma che pazienza e pazienza. Questi sono modi incivili. Le persone perbene non si cercano di notte.

UFFICIALE - Le faccio presente, signora, che lo stiamo facendo nell'interesse vostro, prima di tutto. Nessuna persona, durante regolare perquisizione, può sottrarsi al controllo degli Ufficiali della Guardia Nazionale. La patria è in pericolo. La prigione di rue St. Antoine trabocca di renitenti e insubordinati.

NICOLETTA - Dovreste pensare di più, caro ragazzo. Prima pensare e poi agire. La

fretta è una cattiva consigliera.

ANTONIO - Ma zia, un po' di discrezione.

UFFICIALE - Cosa intende dire? Come si permette!

NICOLETTA - Si vede proprio che non sapete fare economie. Avete distrutto una prigione grande e spaziosa come la Bastiglia e ora vi dovete arrangiare nelle ristrettezze della rue St. Antoine. È la provvidenza che fa il buon sovrano.

UFFICIALE - Signora!

ANTONIO - Zia, quante volte ti ho spiegato che il re non c'è più?

NICOLETTA - Non c'è per ora. Ma domani ci sarà di nuovo. Come si fa senza un re?

UFFICIALE - Ora basta. Dove si nasconde il cittadino Goldoni?

ANTONIO - Mio zio è molto malato. *(Nell'orecchio)* Non ci vede più, poveretto. Sta riposando e bisognerebbe non svegliarlo. Alla sua età, le emozioni, i soprassalti, lei capisce...

UFFICIALE - Sono spiacente, la rivoluzione non può aspettare il sonno dei vecchi. La rivoluzione è insonne.

NICOLETTA - Non temete, prima o poi si addormenterà anche lei. Anche il mio Carlo...

GOLDONI - *(Entrando in vestaglia)* Nicoletta! Insomma. Chi sono questi cittadini?

UFFICIALE - Signor Goldoni, noi rappresentiamo la rivoluzione.

GOLDONI - Da soli? Vi siete assunto una bella impresa, ragazzo mio. Volete della cioccolata calda? Nicoletta, ti prego. *(Accennando al sacchetto di cioccolata. Nicoletta prende una pertica e lo cala.)*

UFFICIALE - Non intralciate la nostra opera e bevete la vostra cioccolata. Con permesso. *(Entrano a perquisire la stanza accanto rovesciando coperte e materassi.)*

ANTONIO - Zio, non credo che sia il momento di sottillizzare.

GOLDONI - Volevo solo dire che non mi sembra l'interprete adatto.

NICOLETTA - *(Ad Antonio)* Tuo zio ha ragione, è troppo magro, brutto segno.

ANTONIO - *(Irato)* E sostituitelo, allora! Se non vi sembra in parte! Ognuno vale l'altro. Nessuno è indispensabile. *(Con una punta di disprezzo.)* Voi commedianti date troppa importanza all'interpretazione. Non siamo buffoni, noi.

GOLDONI - *(Sedendosi)* Lo credi tu, Antonio. Voi recitate un copione già nota.

ANTONIO - Noi obbediamo alla storia e la storia non è una commedia.

GOLDONI - Non ho detto commedia. Una commedia comincia male e finisce bene; qui si è cominciato bene e tutto lascia prevedere che finirà male. Più che una commedia, una tragedia.

ANTONIO - Solo perché sei stato svegliato nel cuore della notte.

GOLDONI - Qualche piccolo fastidio è inevitabile anche nelle felicità più grandi. È la felicità più grande che io non vedo.

ANTONIO - *(Ironico)* I balli di Versailles, le cacce di Fontainebleau, per intenderci.

GOLDONI - Anche i regimi più nefasti consentono, di tanto in tanto, la sopravvivenza di piccole, disperse felicità.

ANTONIO - E quindi il non fare è l'unico rimedio. Guardare gli altri e vivere da pensionato.

NICOLETTA - Magari, figliolo. Il cielo lo volesse.

ANTONIO - Non mi sento ancora un animale da cortile.



GOLDONI - No, no, tu non sei un animale da cortile, tu sei un cavallo, un cavallo robusto e possente.... Purtroppo ti hanno legato ad un paletto, e non ti puoi allontanare oltre la lunghezza della corda che ti tiene. Ma è molto probabile che, agitato come sei, la corda si aggrovigli intorno al paletto, si accorci e ti faccia cadere.

*Durante il dialogo Nicoletta depone il piattino, la tazza, il cucchiaino, la zuccheriera davanti a Goldoni; Antonio osserva, poi, vedendo che non compare la seconda tazza, va a prenderla da un armadio e apparecchia per sé di fronte allo zio.*

UFFICIALE - *(Entra esibendo un bracciale d'argento)* L'avevamo ben detto. *(Leggendo sul bracciale): «Domine salvum fac Regem et Reginam et Delphinum».* È una prova pesante, cittadino Goldoni. Un pegno, probabilmente, di fedeltà alla causa aristocratica. Alla monarchia.

ANTONIO - Un regalo, cittadino Ufficiale, un regalo d'affezione.

UFFICIALE - Il re in persona?

GOLDONI - Lei mi lusinga, cittadino Ufficiale.

ANTONIO - Mio zio ama scherzare.

NICOLETTA - *(Che intanto ha preso a servire la cioccolata al solo marito, mentre Antonio si è seduto con un tovagliolo intorno al*

*collo, senza però perdere alcuna delle parole dell'ufficiale)* Sono stati gli Hautecoeur.

UFFICIALE - Il conte?

GOLDONI - Non ho avuto neanche questo onore. La contessa Hélène.

UFFICIALE - Spero che sappiate quello che rispondete.

GOLDONI - Almeno quanto voi quello che domandate.

ANTONIO - *(Aspettando vanamente di essere servito)* Ma zio, gli Hautecoeur sono dei fuoriusciti accusati di alto tradimento.

NICOLETTA - Cosa metti bocca, Antonio, gli Hautecoeur sono sempre stati così generosi con noi.

UFFICIALE - Generosi?

GOLDONI - Per i servizi che abbiamo reso.

UFFICIALE - Quali servizi?

ANTONIO - Servigi per modo di dire.

NICOLETTA - Antonio, non ti permetto di disconoscere i meriti di tuo zio.

UFFICIALE - Spero che vorrete spiegarmi. Ci risulta che gli Hautecoeur abbiano portato via più di cinque milioni nel doppio fondo di una carrozza.

GOLDONI - È tanto?

NICOLETTA - Sei sempre stato distratto con i soldi. Con tutti i debiti che abbiamo. *(Goldoni beve la cioccolata. Nicoletta lo osserva.)*

ANTONIO - *(Si alza, parla sottovoce)* Cittadino Ufficiale, permette? I servigi a cui

mio zio allude non sono, con rispetto parlando, quelli a cui mia zia può pensare.

UFFICIALE - Cosa intende dire, giovanotto?

ANTONIO - Ma semmai quelli a cui lei e io potremmo pensare...

UFFICIALE - Cinque milioni non sono uno scherzo. Si dice anche che il conte si sia posto al servizio di un reggimento controrivoluzionario.

ANTONIO - Io non so, cittadino Ufficiale, se il conte di Hautecoeur stia in questo momento ascoltando la messa a Coblenza o a Vienna. So però che mio zio non ha più l'età per cacciarsi in storie di questo genere.

UFFICIALE - Ma neanche di altro genere, mi pare. Suo zio è vecchio. Non credo che basti la volontà per certe cose.

ANTONIO - Può bastare per illudersi. Una donna sola, abbandonata, bisognosa di protezione. È eccitante, non trova? Sentire il profumo, sfiorare la pelle, non più giovane, ma ancora fresca e soda. Il seno caldo, la bocca ridente, le mani agili e nervose. (*Goldoni inzuppa del pane nella cioccolata*). Lo vede, povero vecchio, la testa non c'è più, ma il corpo è ancora avido di piaceri, lontano da casa, al sicuro dagli occhi indiscreti della famiglia. Il segreto di un desiderio inconfessato. (*Scattando con gelosia*). No, non può essere. Glielo prometto, mio zio non vedrà più quella donna. Glielo impedirà con tutte le mie forze. Glielo giuro.

GOLDONI - (*All' Ufficiale*) Ehi, cittadino giovanotto. Gradite una tazza di cioccolata?

NICOLETTA - Siete magro, figliolo. Dovete nutrirvi. Come diceva mia madre, pancia vuota non va in guerra.

UFFICIALE - (*Ad Antonio*) E sia. Credo nella vostra parola. (*A Goldoni*) Non possiamo, cittadino Goldoni, dobbiamo perquisire. Perquisire e arrestare. Ci sono armi nascoste dappertutto. E assassini. Mi raccomandando, nascondetele bene, certe cose, (*restituisce il braccialetto*) anzi cancellatele, che non restino tracce. È nel vostro interesse. Questione di vita o di morte. (*Esce*).

ANTONIO - Ma vi rendete conto che ci avete esposti a un rischio mortale, con i vostri discorsi senza capo né coda? (*Improvvisamente lamentoso*) Posso avere della cioccolata? (*Si siede, si rimette il tovagliolo*).

NICOLETTA - Ma Antonio, quante volte te lo devo ripetere? La cioccolata è poca. Basta appena per tuo zio. E anche lui, pover' uomo, deve contenersi. Non più di una tazza al giorno. Dobbiamo fare economie. Non basta per tutti. (*Sparecchia davanti a Goldoni*).

ANTONIO - E per questo, quando vedete un Ufficiale, vi mettete a richiedere la ghigliottina. Una testa in meno da sfamare e il problema è risolto.

GOLDONI - Che me la diano pure, la ghigliottina. Ma almeno il giorno prima mi restituiscano la pensione. Se la caverebbero con poco, farebbero una bella figura, e tu avresti la cioccolata per il resto dei tuoi giorni e anche di più.

ANTONIO - Io la voglio adesso, la cioccolata. Adesso o mai più. Sono stanco di aspettare. A lui l'avete offerta, e a me no.

NICOLETTA - Quando saremo morti, la berrai tu alla nostra memoria. (*Continua a sparecchiare*).

ANTONIO - Ma quali memorie! Questa è miseria, miseria. I soldi se ne vanno in cataplasmi e medicinali, e questo è giusto. La cioccolata te la bevi tutta tu, e anche questo è giusto. È l'ultimo piacere che ti è rimasto,

E anche questo è giusto... Anzi no, è il penultimo (*afferra il braccialetto*). E questo non è giusto. Deve sparire ogni prova dell'esistenza di quella donna. Avete sentito cosa ho detto? Sparire, sparire, sparire.

GOLDONI - Questa non è una prova, è un ricordo.

ANTONIO - No, è una prova, e a nostro carico, per giunta.

GOLDONI - A carico mio, semmai. Tu non c'entri. (*Riprende il braccialetto*).

ANTONIO - No, io non c'entro, e se anche non c'entro, voglio entrarci. Dammi quel braccialetto.

GOLDONI - I ricordi non si regalano. Ognuno si tiene i suoi.

ANTONIO - Io non ne ho e non ne voglio avere di questo genere.

GOLDONI - Non è vero. Tu vorresti, ma non sai.

ANTONIO - (*Ironico*) L'hai scoperto oggi, o l'hai già scritto, da qualche parte? Perché se è così io me lo posso leggere da solo senza scomodarti più a lungo.

GOLDONI - (*Mostra il braccialetto*) Giochiamolo alle carte. Vediamo se sei capace.

ANTONIO - Alle carte?

GOLDONI - Alle carte. Una mano e il ricordo è tuo. Se vuoi, puoi distruggerlo. (*Insi nuante*) Anche tenerlo, se vuoi.

ANTONIO - (*Ironico*) Troppa cioccolata, zio. La circolazione del sangue ne risente. Dovresti curarti.

GOLDONI - (*Distribuisce le carte*) Ecco qua. I semi e i numeri. Combinarli, aspettare l'occasione buona e vincere. Hai giocato poco, Antonio. Per questo non sai se sei fortunato o sfortunato. Capace o incapace. E non sapendolo ti agiti tanto. Gioca!

ANTONIO - (*Rivolto a Nicoletta, cercando complicità*) Ma che ci trova di tanto eccitante in questo cimitero di semi e di numeri?

NICOLETTA - Prova a invecchiare figlio mio, e ti accorgerai quanto sono importanti i cimiteri. Vedrai. Ogni giorno gente nuova, vecchie amiche che non rivedevi da anni o persone odiose che, per il solo motivo di abitare lì, ti sembreranno meravigliose. E ci tornerai allora, tutti i giorni, al cimitero, così, per prendere confidenza con quello che resta. (*Esce portando via una lampada. Ne resta accesa una, sul tavolo, che illumina i giocatori*).

SCENA QUINTA. Antonio e Goldoni.

ANTONIO - (*Giocando*) E quando anch'io sarò invecchiato e voi morti, cosa mi resterà? Su dimmelo! Cosa mi resterà quando sarete morti?

GOLDONI - (*Giocando*) Non lo so, figliolo, non ho esperienza in proposito.

ANTONIO - (*Come sopra*) Perché è certo, anche se tu non lo sai. Che anche tu devi morire.

GOLDONI - (*C.s.*) Tu dici? Per me sarebbe la prima volta.

ANTONIO - (*C.s.*) Eppure è vero, stai certo. GOLDONI - (*C.s.*) Io non capisco perché devono sempre essere i vecchi a morire.

ANTONIO - (*C.s.*) Per lasciare il posto agli altri. Per lasciarli vivere.

GOLDONI - (*C.s.*) Non mi conviene.

ANTONIO - (*C.s.*) Abbiamo interessi contrari.

GOLDONI - (*C.s.*) La natura è dalla mia. Ho vinto.

ANTONIO - (*Ironico*) Non lo dubitava nessuno, naturalmente. (*Apra la finestra, fuori*

*c'è la luna*).

GOLDONI - (*Mostrando il braccialetto*) Già perché tu vorresti un contratto di eredità.

Una trasmissione solenne dei poteri, e dei talenti, nei tempi dovuti e con tanto di sigilli.

Ma i talenti sono come i ricordi. Non si trasmettono neanche ai figli. Si rubano alla natura prima di nascere e poi si difendono dagli attacchi degli uomini mediocri. (*Poggia il braccialetto sul tavolo*). Sono le smanie di questa rivoluzione che ti ingannano. La natura è più forte, e non contempla uguaglianze. (*Si avvia ad uscire*) Io poi non sono tuo padre. (*Antonio prende il braccialetto e lo guarda. Starnutisce*) Ti fa male la finestra aperta. Non guarirai mai dal tuo raffreddore.

(*Chiude la finestra, prende la lampada, vede il braccialetto, glielo prende di mano, esce*).

ANTONIO - Guarirò, guarirò. (*Riapre la finestra. Si butta sul letto. Dopo un lungo silenzio, bisbigliando*) Zio, zio.

GOLDONI - (*Da fuori*) Che c'è?

ANTONIO - Ti ricordi di Camerani? Antonio Camerani.

GOLDONI - (*D.f.*) E allora?

ANTONIO - Quante erano le uova?

GOLDONI - (*D.f.*) Centotrentadue.

ANTONIO - Mi avevi sempre detto centoventitré.

GOLDONI - (*D.f.*) Centoventitré, centotrentadue. Più di cento, insomma. Tutte sode.

ANTONIO - Le ha mangiate tutte?

GOLDONI - (*D.f.*) Tutte. Da Livorno a Genova. In una notte.

ANTONIO - Hai mai provato a pensarle in fila?

GOLDONI - (*D.f.*) Cosa?

ANTONIO - Le uova. Centotrentadue.

GOLDONI - (*D.f.*) Centoventitré.

ANTONIO - E poi?

GOLDONI - (*D.f.*) E poi cosa? (*Appare sulla soglia con la solita lampada*).

ANTONIO - Come andò a finire.

GOLDONI - Te l'ho raccontato tante volte. La nave in mare aperto, il vento caduto, le vele pesanti, la luna coperta da nubi nere di inchiostro. (*Si siede sul bordo del letto*) Il vecchio Camerani era malato. Ottantacinque anni.

ANTONIO - Ottantaquattro.

GOLDONI - Ottantaquattro. I suoi compagni lo avevano trovato sotto coperta, riverso con la pancia all'aria accanto a un carico di uova e pollame. Si diceva che ne avesse mangiate più di cento, centotrentadue. Lo conoscevo da tanti anni. Mi aveva insegnato i segreti delle maschere e mi aveva promesso che, quando sarebbe morto, mi avrebbe lasciato tutte le sue ricchezze, che teneva sempre con sé, in un piccolo forziere. Quando dormiva lo fissava sotto il letto con una catena appesa alla cintura. Andai a trovarlo. Volevo sapere del tesoro. Sognavo denari, oro, preziosi. Balbettava a fatica, sbattuto dalle onde. Il mare aveva ripreso ad agitarsi sotto il soffio del vento di nuovo impetuoso. Avrebbe voluto riconoscermi. E io, lui. Oh Dio! Altro che riconoscerlo. Irriconoscibile di viso e di corpo. Lunga, lunghissima, interminabile. Un'agonia di tre giorni e tre notti in mezzo alla burrasca. E tutti intorno, naturalmente, come fosse un re della Boemia con la sua corte...

ANTONIO - Della Dalmazia.

GOLDONI - Della Dalmazia. Sotto il letto, le ampole di urina e di pus giallo, facevano concerto ogni volta che l'onda ricadeva. In-

sieme. Tutto insieme sotto il letto. Sì, sì, anche il forziere sotto il letto, anch'io sotto il letto per aprirlo. «*Aiutami — ripeteva — aiutami. Gli altri sono vili*». Non riuscivo. Il forziere era incatenato. «*Ti perdono*». Sentii sulla testa una mano sottile come una foglia secca. E i liquidi immondi del ventre gorgogliare a lungo dopo l'ultimo respiro. Mi piacque. (Come se rispondesse a una domanda) Tutto mi piacque. Il sonno ebete, le fessure senza luce e senza intelligenza, due vesciche rosa al posto degli occhi. Un animale. Ottant'anni impegnati solo a piacere. E ci era riuscito. Anche la notte seguente. Ci sfuggì di mano e affondò. Le acque della Dalmazia erano calme.

ANTONIO - Della Corsica.

GOLDONI - Corsica, Corsica. Fu una consolazione vederlo andare giù veloce, il suo corpo ributtante e grave, alleggerito, filare come un pesce nelle profondità assolute. Lo avevano rivestito del suo costume di Pantalone. Abito di scena e forziere. (Pausa) L'avevo aperto, finalmente. Nessun tesoro. Vetri colorati di rosso, azzurro e viola e una catena di princisbecco. Una collana da commedia. E due carcasse di topi belli grassi, del secolo del cardinale Borromeo. Ho cercato di afferrarli e loro si sono disintegrati così come farina gialla, tra le mani, senza fare rumore. (Si accorge che Antonio si è addormentato, lo rimbecca, si alza, chiude la finestra, esce con la lampada. È notte. Lentamente albeggia. Si sente una campana suonare in lontananza).

SCENA SESTA. Nicoletta, Antonio, Agironi, Goldoni.

NICOLETTA - (Da fuori) Cosa suona?

ANTONIO - (Si sveglia, apre la finestra) È la campana dello Châtelet. (Altro scampanio) No, ascolta, è la Salpêtrière. È successo qualcosa alle prigioni. Una sommossa. (Altro scampanio).

NICOLETTA - (Entrando da destra) Questo è Saint-Paul.

ANTONIO - (Starnutisce) Quei porci dei preti. È la controrivoluzione.

NICOLETTA - (Vedendo la finestra aperta) Prenderai freddo, figliolo. Non guarirai mai del tuo raffreddore. (Chiude la finestra).

ANTONIO - Guarirò, guarirò. (Riapre la finestra).

AGIRONI - (Entrando da destra e sistemando gli strumenti nella borsa) Ci vuole aria, aria. Uscire da Parigi e non tornare mai più. Fate come me. Sono vent'anni, a Clignancourt, è la terza volta che metto piede a Parigi, e lo faccio per voi.

ANTONIO - Dottor Agironi, non si perda in chiacchiere. Come lo ha trovato?

AGIRONI - Sta bene, sta bene. Bene come un ragazzo. Deve solo non lasciarsi andare, tenersi in esercizio...

Si sentono colpi di cannone.

ANTONIO - Questi sono i cannoni dell'Arsenale. Sparano a salve. Buon segno.

AGIRONI - La complessione è robusta, il sangue, adesso che lo abbiamo alleggerito, scorre vorticoso come prima, il cuore batte con impeto gagliardo. Avete visto le mani? Non una vena rigonfia, nessuna traccia di sclerosi. A quest'età è un prodigio, un autentico prodigio.

NICOLETTA - Veramente dottore, il mio Carlo, le vene sono sempre state il suo debole.

AGIRONI - Che c'entra il signor Goldoni.



Sto parlando di me. Abbia pazienza. Le mie vene sono perfette. Perché? Mi dica perché, cara la mia signora Nicoletta, perché le mie vene sono perfette?

Si sente un altro cannone.

ANTONIO - Sparano a salve anche in piazza de la Grève.

NICOLETTA - Non lo so. Si sbrighi, con tutti questi spari non capisco più nulla.

AGIRONI - Perché sono di complessione meno esagerata, diciamo pure minuta, e le persone basse, si sa, sono più sane, misurano una distanza minore dal terreno, disperdono una minore energia magnetica.

NICOLETTA - Una razza superiore, insomma.

AGIRONI - Anche l'avvocato, grazie al cielo, non patisce alcuna esuberanza in altezza. Ma una cosa gli manca, il contatto quotidiano con la terra. Perché credete che io abbia deciso da più di vent'anni di vivere nella mia campagna di Clignancourt?

NICOLETTA - Perché in aperta campagna i vostri medicinali vanno a ruba, i contadini, si sa, sono più facili da imbrogliare.

AGIRONI - Signora, sono vent'anni che dispongo di una patente del re.

ANTONIO - Appunto, cialtrone matricolato nei suoli dello Stato.

AGIRONI - Signori, venite anche voi e vi accorgete. Il magnetismo terrestre cura meglio di ogni medicamento. Io stesso lo riconosco. Un'ora di giardinaggio al giorno è portentosa, vale cento delle mie medicine.

ANTONIO - Lo credo bene.

AGIRONI - Vi invito tutti. Fuggite da Parigi prima che diventi una camera mortuaria. (Si sentono passare gruppi di cittadini che cantano: «Ca ira» «Allons aux Bernardins» «Allons à Saint Firmin» «Vive la mort»).

GOLDONI - (Entrando) Ma insomma, volete chiudere quella finestra?

ANTONIO - Zio, stanno succedendo cose inaudite.

GOLDONI - Inaudite, inaudite. (Chiude la finestra).

AGIRONI - Signore, il pericolo è passato, per ora. A patto che...

GOLDONI - Nessun patto con voi.

NICOLETTA - Devi vincerti, Carlo. Un piccolo sforzo. Il nostro amico ci invita, non è garbato rifiutare.

GOLDONI - Non voglio vincermi. Non ne vedo il motivo.

NICOLETTA - Ma non lo senti che putiferio? Stanno vuotando le prigioni.

ANTONIO - Non fatevi illusioni. È presto per dirlo. Potrebbe essere il segnale per le truppe che vanno al fronte.

AGIRONI - Ti sbagli, figliolo. Questa è la controrivoluzione. I fedeli del re sono dovunque e hanno le armi. Dentro e fuori le prigioni. Verdun potrebbe già essere caduta, gli austriaci marceranno su Parigi e tutti i malcontenti si uniranno al principe di Brunswick, i sanculotti saranno massacrati. È la fine per i fanatici.

GOLDONI - E io sono un fanatico!

ANTONIO - Bravo zio!

GOLDONI - Io sono un fanatico della città e

## LA GHIGLIOTTINA E LA CIOCCOLATA

UGO RONFANI



**L**e smanie per la Rivoluzione: il titolo è un doppio, riuscito *clin d'oeil*: è goldoniano «alla lettera» ed enuncia inoltre, sul filo ironico della parodia, il distacco critico con cui il gran vecchio, dalla finestra della sua casa in rue Saint Sauveur e dalla lontananza dell'età, guardava al *grand soir* della Rivoluzione, così come trent'anni prima aveva guardato, con l'occhio acuto del fustigatore di costumi, alle *Smanie per la villeggiatura* dei suoi borghesucci in laguna. Storico del teatro con ampia competenza sulla Commedia dell'Arte e drammaturgo formatosi «sul terreno», attraverso le esperienze stimolanti del Centro internazionale di Drammaturgia di Fiesole, Ferrone disponeva come pochi dei materiali e degli strumenti per realizzare qualcosa di più di un *tableau vivant* di agiografica convenienza. L'intreccio fra attendibilità, composizione dei caratteri e reinvenzione fantastica rinvia subito, in prima lettura, al metodo di lavoro dei *nouveaux historiens* degli *Annales*: il passato rivissuto, più che rivisitato, alla luce di una intelligenza interpretativa anche di natura emotiva.

I trent'anni del soggiorno parigino del Goldoni sono anni poveri sul piano della creatività, ma di grande interesse per quanto concerne i contrastati, problematici rapporti del Goldoni con gli ambienti culturali e politici della capitale francese. È tutto da scrivere il capitolo del fallimento dell'incarico alla Comédie Italienne, in una situazione teatrale «bloccata» in cui non c'era la più pallida traccia della riforma goldoniana, la Commedia dell'Arte rappresentava col suo esausto manierismo la totalità della tradizione italiana e, per il resto, la moda alla commedia *larmoyante* occupava lo spazio lasciato libero dalla tragedia secentesca e da Molière. È tutto da scrivere, anche, il capitolo della frequentazione della corte di Versailles, quando Goldoni — dopo aver tentato senza grandi risultati di rimettere ordine sulla scena à l'italienne con i suoi canovacci — già diminuito nella vista, deve ripiegare sul ruolo non certo esaltante di insegnante d'italiano della figlia di Luigi XV prima e delle sorelle di Luigi XVI

poi. È questo un periodo tormentato e difficile, con la parentesi teatrale non propriamente felice di una produzione in francese, progetti editoriali falliti, complicate frequentazioni di un ambiente cortigiano già agitato dai prodromi del *grand chambardement*. Chi indagasse a fondo su questa parte della vita del Goldoni scoprirebbe probabilmente che i *Mémoires*, scritti in quegli anni, si palesano nella loro sostanziale serenità, talvolta gioiosa, come una «fuga» comprensiva e consolatoria nel passato, e nei sogni.

Periodo ancora tutto da esplorare, questo, perché resta da chiarire, fra l'altro, la natura profonda delle reazioni del Goldoni davanti agli avvenimenti dell'89. Per un artista che aveva intrattenuto buoni rapporti con Rousseau, Voltaire e Diderot; per un riformatore del teatro che, esaltando la natura come «sicura maestra», si collocava nell'alveo delle correnti di rinnovamento della cultura europea; per un intellettuale che, nel suo «candido liberalismo» (definizione del Valeri), aveva mostrato attrazione e simpatia per la classe popolare, l'immagine di spettatore indifferente od ostile degli storici eventi nei quali fu coinvolto è soltanto il risultato, probabilmente, di una incompletezza di indagini. O allora (ciò che ritengo probabile) il rifiuto di partecipare al «festino rivoluzionario» fu, in Goldoni, una ennesima risposta del suo «buon senso» alla radicalizzazione ideologica, e violenta, della riscossa popolare. E la reazione, s'intende, di un uomo vecchio e malato, toccato nei suoi interessi vitali dalla Convenzione che nel '92 aveva soppresso con le altre la magra pensione avuta dal re. Ma ecco che il tribuno Marie-Joseph Chénier, fratello di André, autore di un *Carlo IX* rappresentato nel 1789, perorava (invocando convincenti giacobini del Goldoni che non potevano essere semplici controvertiti) il ripristino della pensione e — ahimè tardivamente — l'ottiene: un elemento indiziario in più per sostenere che è opportuno fare luce sull'ultimo periodo di vita francese di un uomo e di uno scrittore troppo sbrigativamente collocato «al di fuori della storia».

Siro Ferrone non si discosta, in apparenza, dall'immagine di un Goldoni estraniato dagli avvenimenti, che alla Rivoluzione avviata verso il Terrore guarda col disincanto di chi ormai conosce l'epilogo di ogni atto della commedia umana. Le grazie e le disgrazie di una aristocratica aspirante attrice, la contessa Hélène de Hautecœur — nel cui disadorno palazzo ha trovato rifugio insieme alla moglie Nicoletta Connio — sembrano interessarlo di più dei rumori della piazza e delle gazzette. E la sua tazza di cioccolata, unico lusso fra l'imperante miseria, o le lezioni di recitazione alla bella Hélène (che hanno per tema scaramantico una esecuzione con la ghigliottina) lo tengono più occupato degli eventi che scorrono fuoriscena nei due atti della commedia, fra l'agosto del 1792, alla vigilia della proclamazione della prima Repubblica, ed il febbraio del 1793, dopo l'arresto del re, quando nella casa dello scrittore si presentano prima la morte e subito dopo l'ufficiale della Guardia nazionale che comunica la tardiva delibera della Convenzione per il ripristino della pensione di Stato. Ma attenzione: il distacco di Goldoni dalle tempestose vicende che agitano i giorni e le notti di Parigi non è apatia senile. È intuito e lucidità, è «scienza di vita»; e Ferrone ha cura di mostrarlo attraverso le discussioni pungenti, spesso acri, che lo scrittore ha con il nipote Antonio, che si riconosce invece nella causa rivoluzionaria, smanìa per avere un posto nella vita e nella storia, commenta sarcasticamente il disimpegno reazionario dello zio.

«Noi obbediamo alla storia e la storia non è una commedia», sentenza il nipote. E il vecchio: «Non ho detto commedia. Una commedia comincia male e finisce bene; qui si è cominciato bene e tutto lascia prevedere che finirà male. Più che una commedia, una tragedia». Più avanti: «Sono le smanie di questa rivoluzione che ti ingannano. Il destino è più forte, e non contempla uguaglianze...». Disinformato, il vecchio goloso di cioccolata, non al punto da non

avvertire i rigurgiti della controrivoluzione, con gli austriaci incombenenti su Parigi, e da non prevedere le lotte per il potere e i massacri del periodo del Terrore. È ancora abbastanza curioso delle cose del mondo da preferire, lui quasi cieco, la sua finestra aperta sul calderone rivoluzionario del Faubourg Saint-Antoine alla falsa quiete della campagna intorno a Clignancourt, dove lo trascina il medico amico (e opportunista) Agironi, veneziano residente a Parigi.

«Io voglio restare a Parigi — dice ad Agironi —. Perché sono uno stupido vecchio capace di paura, ma non ancora indifferente e idiota. Perché in queste strade, negli angoli sporchi o luminosi di questa città, o di un'altra, o di un'altra ancora, in mezzo a quelli che voi chiamate teppisti ho incontrato sì la paura, ma anche le passioni e il riso. Ho incontrato persone che mi hanno fatto vivere, che oggi non vivono più o, se vivono, non mi riconoscono. E io le rivedo... come il riverbero delle opere che ho scritto. Io sono tranquillo, abitudinario. Io vegeto, dottore. Ho bisogno che siano gli altri ad agitarsi, a correre, a soffrire; io posso rimanere fermo...».

Chi è l'«eroe positivo», in tutta questa storia? Antonio *le citoyen*, pronto all'*engagement*, convinto che si possano versare nel fiume di fuoco della Rivoluzione le proprie nevrosi e le proprie speranze, le proprie illusioni e le proprie collere? Oppure il vecchio descrittore della commedia umana, che sta a spiare dalla finestra non il passaggio dell'invisibile Storia ma, con gli occhi velati dal glaucoma, le figure e le ombre degli uomini e delle donne che poi, vivendo le storie di ogni giorno, fanno la Storia?

Nella forma leggera della commedia, dunque senza intenzioni epico-didascaliche o, peggio, ideologiche o celebrative, Ferrone finisce tuttavia per porre il dilemma. E per costruire in metafora la storia — l'eterna e sempre attualissima storia — della persona nel rapporto con il potere: qui un vecchio scrittore che difende, insieme alla sua tazza di cioccolata e alla consolazione che gli procurava una giovane presenza femminile, il suo diritto a continuare a vivere nella libertà, nella meraviglia, nella curiosità dell'umana natura. Il Goldoni di Ferrone sa, o meglio *sente* d'istinto, che fra la scena squassata dalla Rivoluzione e la tragicommedia del tribunale della Storia continua a scorrere la vita, «universale e sicura maestra a chi l'osserva».

Gira per casa un anziano, spelacchiato Arlecchino che ritrova ogni giorno, fra i disagi della Rivoluzione, l'antica fame «di scena», e ad-

docchia avido il sacchetto della cioccolata. Entrano nottetempo, con strepito di armi e stivali, i soldati addetti alla caccia agli aristocratici: scene di un'unica, non districabile tragicommedia. Ma proprio per questo, il vecchio Goldoni registra gli eventi — siano i canti intorno all'albero della Libertà o il cigolio dei carri dei prigionieri, o le concioni del nipote, o il da fare dell'intrepida Nicoletta per ottenere l'appoggio dell'ambasciatore di Venezia nella *querelle* della pensione — come in uno stato di dormiveglia che nulla e nessuno possono turbare. Semmai — pare suggerire Ferrone — il turbamento, la dura spina che lo richiama alla realtà viene dal racconto che il nipote gli fa dello stupro che ha subito in un tentativo di fuga, ad opera di soldati, la contessa di Hautecoeur. È l'apparire della bestia, la violenza fatta alla bellezza la fine del gioco galante, la morte di un'epoca. È il gelo del disamore, e il vecchio muore anche in questo, mentre il messo del governo rivoluzionario (finzione drammatica il lieve *décalage* rispetto alla cronaca) annuncia il ripristino della pensione: «Signori, Carlo Goldoni, lo scrittore veneziano autore di indimenticabili capolavori quali il *Bourru bienfaisant* e l'*Avare fastueux*, non deve finire i suoi giorni nella miseria... In ragione degli alti servizi resi alla causa della Nazione francese, la Convenzione nazionale ha deliberato la restituzione a Carlo Goldoni della pensione di stato corrispondente a lire 1.500...».

Soltanto una commedia. Ma sullo sfondo le voci e i segnali di un'epoca, quelli che Ferrone è andato a cercare, con la passione dello studioso, nei documenti della Bibliothèque Nationale, nei goldoniani *Mémoires*, nelle *Nuits de Paris* del sanguigno Restif de la Bretonne, nei *Journaux* sulla Rivoluzione dei testimoni dell'epoca, fra i quali l'attento Louis-Sébastien Mercier. Il quale, nel suo *Essai sur l'Art dramatique*, del 1773, poneva alla classe condannata questa domanda: «Perché chiudi il teatro al popolo, nazione orgogliosa e avara?»

Fra l'utopia e il Terrore, la Rivoluzione dell'89 aiutò la nascita della nuova società, e in questa società si cominciò a consegnare il teatro al popolo. Dunque, Carlo Goldoni *rivoluzionario*. □

A pag. 130, Angela Cardile e Gianrico Tedeschi in «Le smanie per la rivoluzione», regia di Luca De Fusco.



PROMOTORI TODI FESTIVAL E LA RIVISTA HYSTRIO

## PREMIO DI TEATRO FALCONE-BORSELLINO

1) È istituito il Premio di Teatro Giovanni Falcone, promosso dal Festival di Todi e dalla rivista *Hystrio*, editore Ricordi. Compongono il Comitato promotore Mariela Boggio, ideatrice dell'iniziativa, Ugo Ronfani, direttore di *Hystrio*, e Silvano Spada, direttore del Festival di Todi.

2) Scopo del Premio è onorare le figure dei giudici Giovanni Falcone e Paolo Borsellino, e, con le loro, la memoria delle altre vittime della violenza criminosa, promuovendo la scrittura, la scelta e la proposta scenica di testi teatrali che, nel riconoscimento del ruolo del teatro nella società civile, partecipino con i loro contenuti alla denuncia del crimine organizzato, del potere senza legittimità, dell'intolleranza che genera morte.

3) I testi — aderenti a queste indicazioni tematiche — debbono costituire uno spettacolo della durata di un'ora all'incirca, con un massimo di personaggi non superiore a sei. Entro queste indicazioni non vengono posti limiti alla creatività degli autori, che potranno adottare qualsiasi forma espressiva, comprese quelle dell'orazione pubblica, dell'arringa di tipo processuale o dell'intervento dibattimentale.

4) I testi dovranno pervenire in cinque copie, entro il 31

aprile 1993, alla sede di *Todi Festival* (via Ciuffelli, 31 - 06059 Todi - Perugia), o presso la rivista *Hystrio* (viale Ranzoni, 17 - 20149 Milano). È ammesso l'uso dello pseudonimo.

5) La giuria sarà composta dai promotori del Premio e da quattro critici o operatori teatrali cooptati di anno in anno. Ogni membro del Comitato promotore indicherà un componente la giuria e il quarto membro sarà scelto a maggioranza, mentre il presidente della giuria sarà scelto ogni anno fra i quattro membri aggiunti.

6) La giuria sceglierà a suo insindacabile giudizio, entro il mese di maggio del 1993, tre testi che saranno letti o rappresentati nell'ambito di *Todi Festival 1993* a cura della direzione della rassegna.

7) Il pubblico del *Todi Festival* sarà chiamato ad esprimere il suo giudizio definitivo mediante votazione. Il testo risultante vincitore sarà premiato con la somma di tre milioni di lire e sarà pubblicato sulla rivista *Hystrio*; ai testi secondo e terzo classificato andrà un trofeo artistico.

8) Eventuali accordi con enti ed organismi della distribuzione per la circuitazione o la diffusione mediatica delle opere prescelte non impegnano i promotori e la giuria. □

detesto la campagna.

ANTONIO - I cittadini hanno dato prova di generosità e di coraggio...

AGIRONI - Di fanatismo.

ANTONIO - Di fratellanza e di eroismo.

GOLDONI - Insomma! Non lo so se amo i cittadini o l'esercito di Brunswick. Però voglio vedere come va a finire. E per soddisfare questa curiosità è meglio essere vicino al faubourg St. Antoine che al vostro giardino di orticoltura.

AGIRONI - Per farvi insultare dai teppisti del quartiere, per farvi tirare addosso i sassi e il fango. Eppure li conoscete, i banditi del popolo, quante volte avete chiesto aiuto al corpo di guardia e avete scampato la pelle per miracolo. Voi, un povero vecchio quasi cieco.

GOLDONI - Anche per questo. Perché sono uno stupido vecchio. Perché nelle strade sporche di questa città, in mezzo a quelli che voi chiamate teppisti, io posso permettermi di essere stupido e insensibile. Perché ci sono angoli oscuri, in queste strade, persone sconosciute che se io non vivo, vivono per me. E questo mi basta. Io sono tranquillo, abitudinario. Io vegeto, dottore. Ho bisogno che siano gli altri ad agitarsi, a soffrire; e così io posso rimanere fermo. In campagna è tutto il contrario. Gli alberi, sono loro a vegetare, e io sono costretto ad agitarmi. Per questo non desidero essere deportato.

*Un grande frastuono alla porta.*

NICOLETTA - Eccola qua l'agitazione. Servizio a domicilio.

GOLDONI - È un'agitazione maleducata. Vi prego di scusarla.

AGIRONI - *(Andando verso la porta)* Non c'è nessun pericolo. Non dovete temere.

ANTONIO - *(Andando verso la porta. Ad Agironi)* Forse siete voi che dovete... *(Bus-sano)*.

GOLDONI - Signori, vi prego di non lasciare che sia la mia povera porta a patire le conseguenze delle vostre discussioni.

SCENA SETTIMA. *Gli stessi e Arlecchino*

NICOLETTA - *(Aprendo)* Arlecchino!

ARLECCHINO - Ah, Dio mio, il sangue, il sangue...

ANTONIO - Che succede, per Dio. Il sangue di chi?

ARLECCHINO - Di tutti, di tutti. Hanno scoperto un complotto, un tradimento.

AGIRONI - Ci sono morti?

ARLECCHINO - Davanti alle prigioni, una collina, una montagna di cadaveri, li ho visti salire sempre più in alto, più in alto.

ANTONIO - Chi sale? Chi li fa salire?

ARLECCHINO - Un colpo di picca e giù. Un colpo di sciabola e giù. A pezzi. Ma la montagna sale. Ho sentito dire che volevano ammazzare tutti i cittadini.

AGIRONI - Mi dispiace per voi, caro giovane, ma questa è la controrivoluzione. I vostri amici hanno i giorni contati.

ARLECCHINO - Più cadono giù e più la montagna sale. Preti, assassini, spie.

ANTONIO - Insomma, sono preti o assassini?

ARLECCHINO - Saranno almeno mille, o forse no, duemila. Dentro e fuori le prigioni. Preti, assassini, ladri, aristocratici.

ANTONIO - Se i preti sono morti, i buoni cittadini stanno bene, caro dottore...

ARLECCHINO - *(Fuori di sé)* Cosa ne sanno i parrucchieri? Parrucchieri e cappellai. Posso capire i macellai. Tagliano e spezzano

e non guardano in faccia. Non hanno pratica, non hanno forza. Si fanno disarmare dai cadaveri. *(Mimando)* Un colpo di sciabola, così, e così, e la sciabola scompare inghiottita dal corpo, giù dentro, sotto il mucchio di corpi, il corpo scompare anche lui, e la sciabola e le teste e le ossa sono tutte insieme impastate nel sangue. Gentaglia senza arte né parte, signore. Basta sentire quello che dicono. «Viva la morte!». La vita e la morte. Due cose che non stanno. Come può stare la vita con la morte? *(Come inebetito, ripete tra sé)* «Viva la nazione!».

ANTONIO - Il grido dei repubblicani. Abbiamo vinto!

AGIRONI - È orribile!

GOLDONI - Non sarebbe stato diverso se avessero vinto i vostri, dottore. *(Ad Arlecchino)* Sei sicuro di averlo visto e di non avere sognato?

ARLECCHINO - No, signore, non ho sognato, sono solo svenuto. Volevo scappare, non ce l'ho fatta, ho piegato le gambe e sono svenuto. *(Inebetito, tra sé)* «Viva la nazione!».

AGIRONI - Bisogna fuggire, prima che sia troppo tardi.

ANTONIO - Voi fuggire, lo capisco. Ma non noi. Non siamo aristocratici, noi. Io non abbandono la patria in pericolo.

AGIRONI - Non c'è un minuto da perdere. Mi creda, signor Goldoni. Fuggite con me. Ho un salvacondotto del Comune di Parigi.

NICOLETTA - Non vi mancano gli amici, a quanto pare.

AGIRONI - L'ho chiesto per voi, in quanto stranieri. Ci lasceranno passare, in due ore saremo a Clignancourt. Vi prego, vi scongiuro.

NICOLETTA - Ma mio marito vi ha già spiegato mille volte che detesta la campagna.

GOLDONI - Ho capito, ho capito. Il dottor Agironi vuol dire, cara Nicoletta, che ha bisogno di noi, che solo con noi può uscire, legalmente autorizzato, da Parigi.

AGIRONI - Basta accentuare un po' la debolezza della vista, qualche impaccio nell'andatura. Non oseranno fermare un illustre scrittore.

GOLDONI - Insomma, devo recitare la parte del vecchio. Così...

AGIRONI - Vi prego, signora Nicoletta, e anche lei, signor Antonio.

ANTONIO - È una buffonata, una farsa.

AGIRONI - Lo so, lo so, ma non abbiamo altra scelta.

GOLDONI - Lo faccio per voi, dottore. Ma non si dica che ho liberamente scelto la campagna contro la città. *(Fingendo la cecità)* Aiutatemi, vi prego. Addio, Arlecchino.

*Tutti escono.*

ARLECCHINO - *(Soprapensiero)* «Viva la nazione», signore. «Viva la nazione!» *(Riavendosi)* Cos'è questo? Sangue? Hélène! La contessa Hélène! *(Credendo di rivolgersi a Goldoni)* Non vi ho detto della signora Hélène. Ascoltatevi, vi devo dire della contessa. Signor Goldoni, dove siete? Signor Antonio, signora Nicoletta! Dove sono andati? Il palazzo Hautecoeur è bruciato. Non l'hanno vista da ieri notte. Perché non rispondete? Vi dico che ho perduto la contessa Hélène, un po' di cuore, perdiana, signori Goldoni, dove avete messo il vostro buon cuore?

*In quel momento entra un Ufficiale con un soldato.*

SCENA OTTAVA. *Arlecchino e l'Ufficiale.*

UFFICIALE - È la casa del signor Goldoni? Voi chi siete?

ARLECCHINO - Io, signore? Io sono nessuno, signore, per servirla. Mi chiamo... Pasquale, sono il servitore di casa, signore.

UFFICIALE - Spero che non sia successo niente al vostro padrone. Siete ferito?

ARLECCHINO - Niente, signore, niente. Il cavadenti, signore, è stato il cavadenti. Aveva una tenaglia grande così, ma non aveva il catino. Allora io, con permesso signore, sono venuto a prendere il catino *(prende il catino)*, perché questo dente, signore, è il dente del giudizio universale.

UFFICIALE - È matto, costui. Sentite, se vedete il vostro padrone dategli che ho un messaggio importantissimo per lui. Ditegli della pensione, lui capirà. Ci sono novità. Tra pochi giorni sapremo.

ARLECCHINO - No, tra pochi giorni no. Subito subito. Il dente deve cadere subito. Non posso fermarmi, signore. È il diluvio, signore, bisogna prepararsi al diluvio. *(Uscendo)* Ma io ho il catino. Venga pure il diluvio universale. *(Esce)*.

## ATTO II

SCENA PRIMA. *Goldoni, Agironi, Antonio, Nicoletta.*

*Casa di Agironi. Campagna intorno a Clignancourt. Fuori piove. Tuoni a ritmi irregolari che cresceranno nella parte finale di questo quadro. Goldoni e Agironi stanno giocando a carte davanti alla finestra. Nicoletta e Antonio sono vicini a un altro tavolo in proscenio: entrambi leggono fogli manoscritti.*

AGIRONI - *(Giocando)* Sono spiacente, Illustrissimo. Siamo prigionieri di un brutto temporale.

GOLDONI - *(Come sopra)* Non dovete scusarvi. Pare che anche il nostro caro sovrano sia finalmente diventato un padre e un marito esemplare grazie alla prigione del Tempio.

NICOLETTA - Pover'uomo, non può ricevere, non può andare a caccia, non può governare.

GOLDONI - *(C.s.)* Ma può dedicare tutto il tempo all'educazione e all'amore dei suoi cari. Non è mai stato tanto studioso e meditativo.

ANTONIO - È un altro merito della rivoluzione.

AGIRONI - *(C.s.)* O della ghigliottina.

GOLDONI - State tranquillo, non è il mio caso. Per me è solo un piacere rinunciare ai piaceri della vostra campagna. Mi basta guardarla da lontano. È meglio.

AGIRONI - *(C.s.)* Preferisce le carte...

GOLDONI - *(C.s.)* Le carte sono una compagnia indispensabile.

AGIRONI - *(C.s.)* Soffre la solitudine...

GOLDONI - *(C.s.)* No, la conversazione.

AGIRONI - *(C.s.)* Non capisco.

GOLDONI - *(C.s.)* Tra me e lei, per esempio. Giocare evita discorsi impegnativi. Atteniamoci alle regole e cerchiamo di vincere, seducendo, ciascuno per proprio conto, la fortuna.

AGIRONI - *(C.s.)* A proposito di seduzione...

GOLDONI - *(C.s.)* Vedo, dottore. Io vedo.

AGIRONI - *(C.s.)* Ah, già... Vedo anch'io.

GOLDONI - *(Con leggero nervosismo)* La

fortuna preferisce i libertini...

AGIRONI - (*Raccogliendo la puntata*) Sono desolato...

GOLDONI - (*Si alza, si avvicina a Nicoletta, estrae dalla borsa della moglie il braccialetto di Hélène*) Non si preoccupi, mescoli le carte, rimescoli, lei che è bravo. Ha imparato con le medicine, immagino.

AGIRONI - (*Mescolando le carte*) Veramente, come le ho detto, il diploma reale mi fu concesso, or sono vent'anni...

GOLDONI - Mescoli, mescoli, e non si lasci andare ai ricordi. Sono tristi i ricordi. Lei ha il futuro davanti a sé.

AGIRONI - (*Distribuendo le carte*) Ho sempre pensato che lei fosse un cultore delle memorie.

GOLDONI - (*Depone il braccialetto sul tavolo come posta in gioco*) È vero. Ma delle mie.

ANTONIO - (*Che ha osservato tutto con sdegno, si alza, poi, agitando i fogli che stava leggendo*) C'era una volta un vecchio dai capelli bianchi che godeva del rispetto di tutti per la nobiltà del tratto e la saggezza dei discorsi. Sapeva controllare la gioia e il dolore, l'ira e la soddisfazione. Era il simbolo dell'equilibrio e dell'onestà. (*Cambiando tono*) Quell'uomo era un abile giocatore d'azzardo che commerciava in donne e braccialetti, e dissimulava dietro la leggerezza un animo da libertino.

GOLDONI - (*Giocando*) Tu mi sopravvaluti, figliolo. Non ho mai appartenuto alla categoria. Sei troppo giovane per sapere.

ANTONIO - (*Correggendolo*) Troppo vecchio per ignorare questa specie immonda di bari e stupratori.

NICOLETTA - Anche i libertini invecchiano.

GOLDONI - (*Come sopra*) La rivoluzione li massacrerà tutti.

AGIRONI - (*C.s.*) Non mi risulta che a Parigi il gioco d'azzardo e gli stupratori siano in diminuzione.

ANTONIO - È una razza diffusa e dura a morire.

GOLDONI - (*Riprendendo a giocare*) Avrei dovuto lasciarlo ai Gesuiti. Sarebbe stato un grande predicatore. Mio fratello buon'anima, me ne sarebbe riconosciuto dall'alto dei cieli.

NICOLETTA - (*Ad Antonio*) Tutti hanno sempre riconosciuto che tuo zio è un giocatore leale e che non c'è ombra di vizio nel suo gioco.

GOLDONI - Infatti perdo regolarmente. Siamo alla sesta partita e non ne ho vinto una.

AGIRONI - Coraggio, questo giro è quello buono.

ANTONIO - (*A Nicoletta, quasi sibilando*) Io parlo per la famiglia. Anche un cieco lo vedrebbe, se vuole vedere, che siamo in bancarotta.

NICOLETTA - (*Sospirando*) E ci resterebbe, se non succede un miracolo.

GOLDONI - Macché miracoli. I miracoli non esistono. (*Getta una carta, il dottore getta la sua*) La fortuna piuttosto. (*Ad Agironi*) E poi cos'è questa storia della famiglia?

AGIRONI - Come? Veramente non saprei. Non ho parlato di famiglia, io.

GOLDONI - E ha fatto bene. Gliel'ho detto, la conversazione mi disturba. E cosa c'entra l'asse ereditario?

AGIRONI - Veramente, neanche su questo ho detto nulla.

## SCHEDE D'AUTORE

### Un drammaturgo in cattedra

**S**iro Ferrone, nato a Fiesole nel 1946, è ordinario di Storia dello Spettacolo presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Firenze. Critico teatrale su quotidiani e riviste dal 1974 al 1981, ha fondato nel 1982 il Centro internazionale di Drammaturgia di Fiesole che ha diretto fino al 1988: qui ha contribuito a risvegliare l'attenzione del pubblico e della critica sulla questione drammaturgica in un teatro che, allora, privilegiava la regia e la sperimentazione visiva ai danni del testo. Sotto la sua guida il Centro di Fiesole, oltre a promuovere seminari, convegni, laboratori e corsi, anticipò la ripresa della drammaturgia contemporanea, attraverso l'ideazione e la messa in scena di dodici novità italiane con la partecipazione di attori, attori e registi di primo piano.

Quattro commedie di Ferrone sono state rappresentate da importanti teatri pubblici:

*La casa dell'ingegnere* (prodotto dal Teatro Stabile di Torino nel 1983, interpretato fra gli altri da Paolo Bonacelli, Quinto Parmeggiani, Narcisa Bonati, Giovanni Poggiali, Dina Sassoli, con la regia di Beppe Navello, scene e costumi di Lorenzo Ghiglia, musiche di Arturo Annechino); *Mosche volanti* (prodotto dal Teatro Regionale nel 1984, diretto e interpretato da Marcello Bartoli, con scene di Lele Luzzati, costumi di Santuzza Cali, musiche di Franco Piersanti); *Sogno di Oblomov* (prodotto nel 1986 dal Teatro Stabile dell'Aquila, per l'interpretazione tra gli altri di Paolo Bonacelli, Domiziana Giordano, Gianni Galavotti, Emanuele Vezzoli, Caterina Vertova, Renata Palmiello, Anna Zapparoli, Dina Sassoli, per la regia di Beppe Navello, con le scene e i costumi di Luigi Perego e le musiche di Arturo Annechino).

*Le smanie per la rivoluzione* sono state rappresentate nel corso della stagione 1989-90 dal Teatro Stabile di Bolzano, con la regia di Luca De Fusco, scene di Firouz Galdò, costumi di Barbara Kemper, dai seguenti interpreti: Gianrico Tedeschi (Goldoni), Vittorio Franceschi (Antonio), Gianni Galavotti (Arlecchino), Angela Cardile (Nicoletta), Marianella Laszlo (Hélène), Libero Sansavini (Agironi), Bruno Zeni e Luigi Ottoni (Ufficiale). La prima rappresentazione ha avuto luogo il 14 luglio 1989 a Villa Campolieto-Ercolano nel corso del Festival delle Ville Vesuviane.

Lo spettacolo è poi andato in scena a Vicenza (Teatro Olimpico), Padova, Bolzano, Trieste, Firenze, Roma (Teatro Argentina) e in numerose altre città italiane.

Traduzioni in lingua straniera: *La casa dell'ingegnere* è stata tradotta in francese da François Scaramiglia e Guido Ruffino; *Le smanie per la rivoluzione* sono state tradotte in tedesco da Julia Blechinger e in francese da Claude Perrus; il radiodramma *Il condominio* (scritto con Sara Mamone, 1990), più volte trasmesso dalla Wdr, è stato tradotto in tedesco da Frank Hause.

Siro Ferrone ha in corso di stampa presso l'editore Einaudi il volume *Attori mercanti corsari*. □

ANTONIO - (*A Goldoni*) E io neppure.

GOLDONI - (*Al nipote*) A questo volevi arrivare, lo so. (*Getta la carta*) L'unica colpa è perdere.

ANTONIO - Perdere il denaro, perdere il tempo, perdere la fiducia nel prossimo.

GOLDONI - Sì, perdere, perdere, perdere. (*Getta la carta*).

AGIRONI - (*Getta le sue*) Questa volta ha vinto, signor Goldoni.

NICOLETTA - Bravo Carlo. Quanto hai vinto?

GOLDONI - No, ho perso.

AGIRONI - Ma signore, le carte parlano chiaro.

GOLDONI - Ho perso perché ho perso. Ho perso la calma e la naturale inclinazione al buonumore. Ora fuori piove più forte, lo sente? E il fango cresce tumultuosamente sotto gli zoccoli dei cavalli, e lo sa perché?

Perché la partita è finita e non possiamo cominciarne un'altra. Perché mio nipote ha stabilito che non ci deve essere un'altra partita, non ci saranno mai più partite, tutte le carte messe sotto sequestro, requisite per ordine di quest'uomo. Un santo, dottore. Mio nipote è un santo. Sant'Agostino, Sant'Ignazio di Loyola, San Filippo Neri, San Giovanni Calasanzio, Robespierre, Marat sono principianti al confronto di Sant'Antonio Goldoni da Chioggia. Tenga le carte, dottore (*consegna il mazzo al dottore*), le metta sottochiave, che non si sappia che io sono un peccatore. E mi faccia portare la cioccolata. (*Lascia sul tavolo il braccialetto*).

AGIRONI - La cioccolata no, signore. La sua complessione, gliel'ho già ripetuto, la

circolazione dei grassi e degli acidi. Non si alteri, non si alteri. Una tisana di tiglio, piuttosto. Un eccesso di pressione sanguigna può essere dannoso alla salute. E si ricordi: camminare, camminare, camminare. (*Esce*).

SCENA SECONDA. *Goldoni, Antonio, Nicoletta*.

GOLDONI - (*Facendogli il verso*) Sacrificio, ascesi, macerazione. (*Calmandosi, tranquillamente*) Per fortuna che le difficoltà e gli affanni, e i nipoti, non mi hanno mai rovinato il sonno e l'appetito.

ANTONIO - (*Minaccioso agitando i fogli*) Non sei mai stato attraversato dal dubbio, tu, in tutta la tua vita...

GOLDONI - Per prima cosa, la vita non è mai tutta, e ogni volta è composta di infinite parti diverse fra loro. Per seconda cosa oggi le inclinazioni naturali sono sospese. Tu mi hai proibito le carte. Agironi la cioccolata. In compenso la vista non migliora. E per di più vorresti anche che fossi attraversato dai dubbi. Ma per chi mi hai preso? Per San Sebastiano? Che ordigno hai tra le mani ora? (*Scrutando sospettoso*).

ANTONIO - Sono solo le tue inclinazioni naturali.

GOLDONI - Così grandi?

ANTONIO - Queste carte potrebbero restituirti il giusto onore e un'esistenza decorosa. Ho deciso di seguire il tuo consiglio. La continuazione delle tue memorie dove le hai interrotte. C'è dentro tutto, la presa della Bastiglia, la fuga di Varenne, le notti rivoluzio-

narie, i massacri di settembre, fino ad oggi, fino alla condanna del re. Il diario di un borghese veneziano durante la rivoluzione. Andranno a ruba.

GOLDONI - (*Insofferente*) Ma quale consiglio? Io ti ho detto di fare, ma con il tuo. Io che c'entro. E poi sono cieco, come posso leggere tutte quelle carte?

ANTONIO - Devi solo controllare quello che ho scritto. Io leggo e tu ascolti. Mi correggerai e io scriverò sotto dettatura. Lo so. Non ho la tua vena, la forza, l'ingegno, ma l'argomento, il punto di vista di un grande autore, le sue ritrattazioni sull'antico regime, faranno di nuovo parlare di te e ci daranno una nuova tranquillità.

GOLDONI - Non ho nessuna voglia di ritrattare. Te l'ho già detto, fai da solo, sei pur sempre un Goldoni, non avere paura.

ANTONIO - Io non ho paura di niente. La zia è stanca. Non abbiamo più soldi. Non puoi continuare a nasconderti dietro a una donna!

NICOLETTA - Antonio! Alla tua età!

GOLDONI - Lascialo, lascialo. Alla sua età si deve sfogare. Non mi offendo certo per questo.

NICOLETTA - Sono io che mi offendo. Io non sono stanca, e non sono una donna! Abbiamo molti amici, e qualcuno ci aiuterà. (*Goldoni si compiace delle parole di Nicoletta e approva*) Lo sai quanto abbiamo guadagnato l'ultima volta con un'opera di tuo zio? 3.000 lire. E la Comédie Française ci deve ancora 450 lire. In tutto fanno 2.550 lire. La pensione ne valeva 4.000 di lire, ogni anno e per tutta la vita. Come vedi, non è per nulla conveniente forzare le inclinazioni naturali.

*Goldoni si compiace.*

ANTONIO - «Alla mia età» (*Starnutisce*). Chi ha aperto la finestra?

GOLDONI - Devi riguardarti, figliolo. Non guarirai mai del tuo raffreddore.

ANTONIO - Guarirò, guarirò. «Alla mia età». Sempre con queste porche parole. Da trent'anni. E mi parlate di inclinazioni naturali. Quali inclinazioni ho avuto io?

NICOLETTA - Occupiamoci della pensione, piuttosto, mobilitiamo l'opinione pubblica. (*Goldoni si turba*) Debbono restituirla, perdiana. E una questione di principio. (*A Goldoni*) Senti qua! «Legislatori! Il cittadino Goldoni, eccetera eccetera, da tempo immemorabile non faceva altro che ammirare e soprattutto studiare gli autori francesi...».

*(Scrive e corregge).*

ANTONIO - (*A Goldoni*) Devi ringraziarli, sì, ringraziarli, perché ti hanno lasciato vivere in silenzio e in tranquillità. Gli altri fuori e tu alla finestra, anzi no, nel tuo palchetto.

NICOLETTA - (*Continuando*) Silenzio, figliolo, lasciami lavorare. (*Goldoni dà segni di impazienza*). Ascolta (*A Goldoni*). «Abbandonò tutto, patria, famiglia, amici, benessere, pur di obbedire alla vocazione che lo chiamava in Francia...».

*Goldoni dà segni crescenti di nervosismo.*

ANTONIO - (*Proseguendo*)... alla finestra, alla finestra, a guardare questa pioggia demente, e loro dentro, gli altri, i buffoni, a sguazzare dentro il fango marcio che cresce, imbrattati di limo, ridicoli; per te, per voi, gli osservatori puliti dagli scarpini smaltati, toccati dalla grazia...

GOLDONI - (*Ad Antonio, ma in realtà preoccupato di Nicoletta, che non osa interrompere*) Vieni qua, figliolo, lasciala lavorare. Non sei più un bambino.

NICOLETTA - (*Legge*) «Con la sua ultima opera, i *Mémoires*, rese omaggio al talento e al merito della Nazione Francese. Lo stato di disagio e di insicurezza in cui lo ha ridotto il decreto della Convenzione Nazionale che gli ha tolto la pensione annua di lire 4000...».

*(Scrive e corregge).*

ANTONIO - (*A Goldoni*) E la rendita cresce ogni giorno.

GOLDONI - (*Ad Antonio, agitato*) Antonio, non mi sembra il momento di fare delle ironie.

ANTONIO - Non il denaro, no; la rendita del cuore, che nasce con il fango. La rendita di chi non entra nella vita, mai; la passa, la vita, in duecento metri quadrati, in due o tre caffè di tutte le città del regno, tutte uguali, passa la vita a rifare i governi e il mondo, accoppiando e scoppiando le coppie d'amanti, passa la vita al tavolo da gioco, osservando il buffo dell'esistenza altrui, senza turbamenti e senza scosse. E tanto più si compiace quanto più gli altri sono ridicoli. Gli altri giù e voi su a guardare. È la differenza che vi fa felici.

NICOLETTA - (*Declamando*) «Ottantaseienne e malato, incapace di lavorare e di viaggiare, egli è orgoglioso di morire in Francia, portando nella tomba il titolo di cittadino francese».

*(Continua a scrivere).*  
GOLDONI - (*Ad Antonio, non osando interrompere Nicoletta*) Figliolo, io non voglio tornare ancora una volta sui tuoi problemi di digestione. Abbiamo già la preoccupazione di quel benedetto raffreddore. Ma su un punto hai ragione. Questa pioggia è demente. Il resto è invidia.

ANTONIO - Invidia?

GOLDONI - (*Irato*) Sì, la tua. Bella rotonda invidia nera. (*Si alza, al colmo della sopportazione*) Volete il mio posto? Lo vuoi? E prendilo. Vieni qui, vieni alla finestra. Volete che esca, che viaggi? Che vada fuori? Ecco, io vado. (*Va per uscire, prendendo il mantello*).

NICOLETTA - Ma cosa succede? Siete ammantati?

GOLDONI - No, io esco. Sono vecchio? Sono malato e cieco? Incapace di lavorare e di viaggiare? Non importa, io esco. Ne ho vista tanta di pioggia e di fango. Io sono il tuo attore preferito. E tu mi invidierai lo stesso. (*Veste il mantello*).

NICOLETTA - Antonio, ti rendi conto di cosa stai facendo?

GOLDONI - Dove devo andare? Dimmelo, perché non lo so. Sei tu che devi dirmelo. Poi però non mi invidiare.

NICOLETTA - (*Ad Antonio*) Vergognarti, Antonio, cacciare così tuo zio che ti ha allevato dall'età di dodici anni. (*Toglie il mantello a Goldoni*).

ANTONIO - Ma zia, io parlavo così, per mezzafora.

GOLDONI - No, per invidia. La stessa invidia che provi per tutti, per i rivoluzionari e per il re. Oggi i rivoluzionari e domani, magari, il re. Allora? Da chi devo andare? (*Fa per riprendere il mantello, Nicoletta glielo sottrae*) Dal re, a liberare il re dalla prigione del Tempio o a iscrivermi a qualche sezione giacobina?

ANTONIO - Già perché per te sono tutti uguali, re e rivoluzione.

GOLDONI - Sì, uguali, uguali. Perché comunque sia, la poca tranquilla felicità che mi resta se ne sta andando via, se n'è già uscita dalle fessure campestri della vostra finestra. Non sono più forte del re, io, eppure anche il

re aspetta, in prigione, la condanna a morte. A meno che io non riesca, a capo di un manipolo, a spalancargli le porte e gli consegno d'improvviso quello che lui, e nessuno, può dargli più, ormai. In questo caso, tu credi, la pensione sarebbe assicurata. Ma ti sbagli. Il re non me ne sarebbe grato. È molto meglio abbandonarsi con monotonia alle previsioni di una morte da tempo aspettata che cercare di fare un dispetto alla natura, un colpo di scena che ti costringerà a sopravvivere. Sopravvivere. Ma per cosa? Con chi? Per quanto tempo? Dove?

SCENA TERZA. *Goldoni, Antonio, Nicoletta, Agironi, Hélène.*

AGIRONI - (*Entrando furiosamente*) Mi perdonino, signori, mi perdonino.

ANTONIO - Cosa c'è?

AGIRONI - Due uomini, signore, due uomini sono entrati senza farsi annunciare.

ANTONIO - Sono armati?

AGIRONI - Cercano il signor Goldoni. Non credo armati.

*Entrano, mascherati, Arlecchino e Hélène (in abito maschile come nella seconda scena del primo atto). Entrambi sono coperti da abbondanti mantelli zuppi d'acqua. Le scarpe sono infangate e lasciano tracce sul pavimento e sull'arredamento, con grande scandalo di Agironi.*

ARLECCHINO - (*Volendo abbracciarli*) Finalmente, signor Goldoni, signora Nicoletta, signorino Antonio. (*Antonio si ritrae*).

NICOLETTA - Chi è quest'uomo che ti accompagna?

ARLECCHINO - Un uomo, signori? Con rispetto parlando, quest'uomo è una donna. (*Hélène si scopre*).

NICOLETTA - La contessa Hélène...

HELENE - Miei cari, miei cari. Finalmente. (*Nicoletta si inchina, Hélène la risolve, si baciano sulle guance*). Meravigliosa Nicoletta. (*Goldoni le bacia la mano*) Maestro o Avvocato? (*Antonio le stringe la mano con troppa forza*) Ah!

ANTONIO - La prego di scusarmi.

HELENE - (*Celiando*) Le vostre mani mi fanno paura.

ARLECCHINO - (*Agitatissimo*) Ecco fatto. Ora possiamo andare, siamo in ritardo, dobbiamo percorrere ancora più di 300 leghe e la notte si avvicina. (*Fa per trascinare via Hélène*).

GOLDONI - Ma insomma, siete appena arrivati.

NICOLETTA - Antonio, fai qualcosa, aiuta la contessa a liberarsi. (*Antonio aiuta Hélène a togliersi il mantello*).

AGIRONI - Se i signori vogliono mettersi comodi. Faccio preparare abiti puliti per entrambi. (*Esce*).

HELENE - (*Si sdraia svenevole su una poltrona, rovescia la testa; a Antonio*) Vi prego.

ANTONIO - (*Guardando la zia*) In cosa posso?

HELENE - (*Verso Agironi*) Un bagno. Cosa c'è di più bello di un lungo bagno caldo. Fuori piove e voi intorno a me.

ARLECCHINO - (*Dandogli sulla voce*) Non possiamo. È una storia lunga e tormentosa. Ah, sapeste che sofferenze! La contessa Hélène è stata intrepida.

HELENE - Adesso basta, Arlecchino. (*Ad Antonio*) Siete così forte. Vi prego (*Allunga la gamba e porge lo stivale*).

ARLECCHINO - Mi inchino riverente, si-

gnora contessa. Ma le faccio notare che abbiamo un vantaggio esiguo. (Va alla finestra).

ANTONIO - Quale vantaggio? Su chi? (Antonio estrae il primo stivale).

HELENE - (Sospirando) Ah! I miei poveri piedi. Li sentite? Dei sorbetti.

Antonio si ritrae.

ARLECCHINO - (Alla finestra) Hanno cavalli freschi che corrono come furie.

HELENE - (Ad Arlecchino) Non vorrete lasciarmi con uno stivale fuori e uno dentro!

Arlecchino e Antonio si precipitano a togliere il secondo stivale.

NICOLETTA - Si riposi, contessa, vicino al fuoco, le farà bene.

GOLDONI - Vi avevo lasciata allieva, e vi ritrovo maestra.

HELENE - Nell'Arte devo imparare ancora tanto da voi.

ARLECCHINO - Glielo dica lei, signor Goldoni, che non c'è tempo per l'Arte.

AGIRONI - (Rientrando) Ma insomma, cosa è successo? Raccontate tutto.

ARLECCHINO - Siamo inseguiti, signore...

GOLDONI - (Ad Agironi) Hanno detto che non c'è tempo. (A Hélène) Cosa posso fare per voi?

HELENE - Siamo diretti a nord, a Fontenay le Peuple.

AGIRONI - Tra le braccia degli aristocratici.

HELENE - Voi non la conoscete, vero? Una città povera povera povera. I marciapiedi di Fontenay sono bizzarri. In pietra serena...

(Dubbia) o arenaria? Se vi trovate a salire dalla strada, in un giorno di sole, intendo dire quando il sole è sole... (Fa un gesto teatrale).

ANTONIO - Chi vi insegue?

ARLECCHINO - (Alla finestra) I sanculotti, signori. La peggiore gentaglia del mondo.

AGIRONI - La Guardia Nazionale, immagino.

ANTONIO - (Ad Agironi) Attenzione a come parlate.

HELENE - È giusto. Parliamo di noi, piuttosto. (A Goldoni) Non abbiamo tempo. Ho tante cose.

GOLDONI - Ditemi. Cosa posso fare? Tacete, voi. (Ad Agironi e Antonio).

HELENE - (Fantastica) Abbiamo lasciato in sospeso tante parole. Mi avevate promesso.

GOLDONI - Tutta questa gente sempre intorno. Come posso?

HELENE - Io amo la vostra intelligenza. Non voglio perderla.

ARLECCHINO - Anima santa di Kaszmir, cosa mi tocca sentire! Ci perderemo noi, signora contessa. Volete perire come la gloriosa Isabella Andreini sul bordo di una strada senza il conforto dei vostri cari? (Va alla finestra).

HELENE - Non ne conosco altri. I miei cari sono tutti qui. E questa casa è così deliziosa. Io amo la campagna.

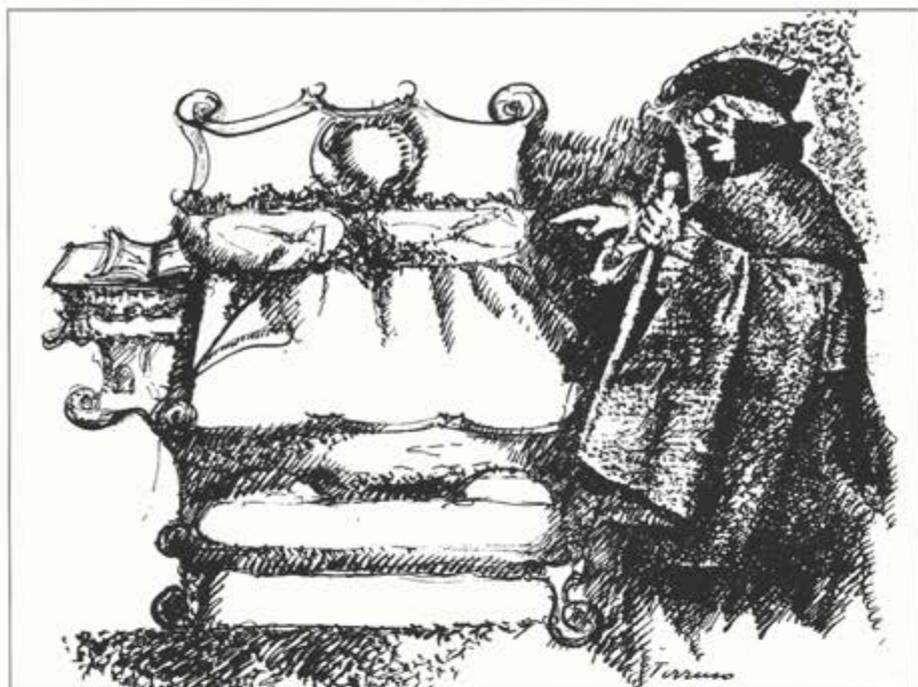
GOLDONI - Questo non doveva dirlo.

ANTONIO - Ci sono le leggi sull'emigrazione illegale. Non devono trovarvi.

HELENE - Ma dove andare? È così lontano il nostro teatrino. Non abbiamo mai finito di provare il nostro canovaccio.

ANTONIO - A Fontenay, l'avete detto voi.

HELENE - (Ad Antonio) Quel vostro gesto. Vi prego, rifatelo. C'è tanta tenerezza. Vi ricordate? Il fazzoletto. (Antonio estrae il fazzoletto e accenna a ripetere il gesto).



ARLECCHINO - (Alla finestra) Ci sono i Borbone intorno a Fontenay, signore, e quel diavolo del conte di Hautecoeur. È una turpitudine. Un'offesa a tutte le leggi del sangue.

ANTONIO - Ma quale sangue? Sono solo libertini. Non è pietà la loro. Né per il re, né per la patria. Riprendersi i loro diritti e basta, raggiungere Parigi per violentare le donne e dimostrare che sono loro i padroni.

NICOLETTA - La contessa non può scontare le colpe di un marito traditore.

HELENE - Vi prego, non parlate male di lui. È così triste...

ARLECCHINO - La contessa Hélène è immune da ogni colpa. Immacolata come una santa.

AGIRONI - Non conta. Anche i preti sono stati massacrati nelle prigioni per dare l'esempio.

ARLECCHINO - Oh cielo! (Alla finestra) Abbiamo i minuti contati. Vi scongiuro, contessa.

HELENE - (Alzandosi) Andiamo, Arlecchino. Il mio mantello! I miei stivali! (Ad Antonio, che ha ancora uno stivale in mano).

AGIRONI - Mi precipito, la signora contessa sarà subito servita di una carrozza (Agironi esce).

GOLDONI - Siete zelante, dottore. Vi sentite in colpa?

ANTONIO - (Mentre l'aiuta a calzare gli stivali) Io vi desidero.

HELENE - (Mettendogli una mano sulla bocca) Non dovete, Antonio, non dovete.

ANTONIO - Perché? Se vi desidero? (Una pausa) È vero. (Le porge il fazzoletto).

HELENE - Vero, vero. La verità è una malattia. (Prende il fazzoletto, poi a voce alta) Signor Goldoni, signora Nicoletta, vi prego di scusarmi per aver turbato la vostra tranquillità. Addio Antonio. (Qui recita il testo della prima scena del primo atto) Addio amici. Non piangete. Conservate un buon ricordo di me. Sono felice perché mi avete amato. Oh, le ore liete e leggere vissute insieme! Ma non importa. Nessuna prova è troppo ardua per chi abita nel cuore dei propri cari.

ARLECCHINO - (Recitando anche lui lo

stesso brano) Andiamo, basta con gli indugi. È tardi. Siamo in ritardo di un'ora.

HELENE - (Sempre recitando, ad Antonio) Siete così gentile e così buono. Mi dispiace di avervi conosciuto tardi, quando non è più possibile tornare indietro. Io vado, e voi restate. È giusto così.

GOLDONI - (Recitando) No, non va bene. Meno malinconia, meno debolezza. E poi quel tardi... Via! Non mi piace. (Riprendendo il tono reale) Non posso lasciarvi partire da sola. Siete debole, avete bisogno di protezione. Non c'è un uomo in questo teatro, perdio?

AGIRONI - Illustrissimo, mi deve capire, è una questione di opportunità. Qui, in casa di un medico, con patente reale, i sospetti crescerebbero, diventerebbero prove inconfutabili...

GOLDONI - (Secco) Quando parlo di uomini, non penso a voi, dottore. (Guardando Antonio).

NICOLETTA - (Prendendo le mani di Goldoni) Qui ne vedo uno solo, Carlo. Per me puoi andare.

GOLDONI - Tu dici?

NICOLETTA - (Tenera) Sì, lo dico.

HELENE - (Recitando) Peccato dovermene andare così. Partire senza più rivedervi. Avremmo potuto conversare a lungo.

GOLDONI - (Ad Antonio) Antonio, le occasioni si presentano in vesti inattese. Ricordi le carte? Ecco qua. I semi e i numeri. Combinarli, aspettare l'occasione buona e vincere. Un'unica piccola combinazione in tutta la vita. Forse l'ultima. Hai giocato poco Antonio. Hélène può essere la tua ultima carta.

ANTONIO - La fuga. Può essere. Che vadano. Non diremo nulla. Da soli, però. Non possiamo organizzare un complotto contro la rivoluzione.

GOLDONI - Fai sellare un cavallo forte e robusto. Non c'è rivoluzione e controrivoluzione. Ci sei tu. Frustalo, e il cavallo ti porterà via dai sanculotti e dagli aristocratici.

ANTONIO - No, non posso. Le mie idee sono le mie idee. No, domani non mi sentirei innocente. Non posso. Che vadano, vadano. Preparate i cavalli e la carrozza. Fate presto. (Va alla finestra).

NICOLETTA - Il tuo mantello Carlo. E il lasciapassare.

GOLDONI - Già, il lasciapassare. (*Penso*) E voi? (*Ad Arlecchino*) Ti affido Antonio e Nicoletta (*Abbraccia Nicoletta*).

HELENE - (*Per salutare*) Signor Goldoni...  
ANTONIO - (*Deciso, trascinandosi dietro il mantello*) Contessa, avete dimenticato questo. (*Le porge il braccialetto che sta sul tavolo*).

HELENE - Oh, caro. Il mio braccialetto. Voi l'avete conservato. In questo viaggio lontano dai doveri del casato vi penserò liberamente come non ho mai fatto.

ANTONIO - Andiamo, parleremo durante il viaggio.

NICOLETTA - Antonio, cosa fai? Le strade sono controllate. Non conosci la regione. (*Quando Antonio è già uscito*) Sii prudente! Il lasciapassare. (*Va alla finestra*).

GOLDONI - Non ti affliggere, Nicoletta. È un agitato. Un sangue caldo. Come suo padre. (*Va alla finestra*) Chiudi la finestra. Non vedi come piove? (*Chiude la finestra*) Che la provvidenza ci assista.

ARLECCHINO - Lo sapevo. Burattini, tutti burattini senza cuore e senza testa.

AGIRONI - (*Da fuori*) Signori, signori, è troppo tardi. Lo dicevo io.

NICOLETTA - Cosa volete dire?

GOLDONI - Li hanno già presi?

AGIRONI - No, la carrozza non l'hanno vista. Si stanno dirigendo qua. Vi prego di fuggire immediatamente. C'è un'altra carrozza. In un'ora vi porterà a Parigi. Correte, correte. Vogliono perquisire tutto. È un'infamia. Un medico come me, da vent'anni con la patente reale.

*Tutti escono precipitosamente a destra. Agironi nasconde le tracce.*

SCENA QUARTA. *L'Ufficiale e Agironi.*

UFFICIALE - (*Entrando da sinistra*) Il dottore Agironi?

AGIRONI - Per servirla. (*Tuono e lampo*).

UFFICIALE - Ho il piacere di annunciare. (*La voce è coperta dai tuoni*)... il signor Carlo Goldoni, cittadino veneziano, di anni... (*Tuoni*)... ambasciatore di Venezia... convenzione repubblicana (*Estrae un foglio*)... la pensione regia di 4.000 lire...

## BUIO

SCENA QUINTA. *Goldoni, Nicoletta, Arlecchino.*

*Casa Goldoni. Fuori il cielo è coperto, tempo da neve. È giorno, ma c'è una lampada accesa. Goldoni è alla finestra. Arlecchino, seduto sul letto di Antonio, infreddolito, si protegge con una grande coperta. Nicoletta sta preparando la cioccolata.*

GOLDONI - (*Camminando a tentoni verso la poltrona*) Morto. Mi volete morto. Ma presto sarete accontentati.

NICOLETTA - Carlo! Sei di ghiaccio. Siediti qua. (*Prende un guancialetto del letto del nipote, gli sistema addosso la coperta di Arlecchino*) Quella benedetta finestra! (*La chiude*).

ARLECCHINO - È vero, signore. Neanche in Polonia un freddo così non l'ho mai sofferto, signore.

NICOLETTA - Prenderai un malanno. Arriverà, vedrai, Antonio arriverà. Bisogna solo aspettare.

GOLDONI - Ci agitiamo per uno, dieci, sessanta, ottantacinque anni come fossimo eterni. Se l'uomo è felice, è felice anche senza scosse. È l'infelice che si agita.

NICOLETTA - Glielo hai insegnato tu. Correre il rischio di un viaggio pericoloso per salvare una vita umana, lo ha fatto per te.

ARLECCHINO - (*Tra sé*) Quante disgrazie...

GOLDONI - La somma del bene e del male è sempre uguale, alla fine. Agitatori e agitati. Chi si agita da solo e chi è agitato dal prossimo. Ci sono uomini che hanno avuto la fortuna di venire dopo altri. E possono stare in pace perché prima di loro, duecento anni prima, altri hanno sofferto, sono stati in guerra per noi. Noi siamo composti delle loro molecole, e possiamo stare in pace. Perché le molecole sono stanche di essersi agitate per tanto tempo. Io ero di quelli venuti dopo, e potevo dirmi tranquillo. Potevo vegetare e morire senza scosse. E invece.

ARLECCHINO - (*Tra sé*) Prima di arrivare le disgrazie sono già partite. Almeno un giorno prima. Senza che noi lo sappiamo.

GOLDONI - Lo ha scelto lui di andare, no?

NICOLETTA - Adesso sei qui con me e puoi stare in pace, Carlo. È tutto passato. Ti berrai una bella tazza di cioccolata calda, le tue abitudini, i tuoi orari, le nostre conversazioni. Poi possiamo fare una partita a carte e andremo a letto presto. Fa caldo in casa, per fortuna. Tieni. (*Gli porge la tazza di cioccolata*).

GOLDONI - Non più. Non più. Non lo vedi? Una volta toccate, le leggi dell'equilibrio si smarriscono, non ritrovano gli antichi percorsi, si perdono nella notte e comincia una catastrofe che non avrà mai giorno. (*Fa un gesto brusco, cade la lampada*) Accendete la luce! (*Nicoletta la rialza e l'accende*).

ARLECCHINO - (*Tra sé*) Cominciano a nostra insaputa in qualche posto lontano e piano piano ci arrivano addosso.

GOLDONI - Avete voluto la rivoluzione e dopo la rivoluzione un'altra rivoluzione, e poi un'altra ancora, e avete ricominciato a fare la guerra alle molecole. Che si sono messe in movimento, una dietro l'altra, e sono arrivate fino a casa mia, chiamate da voi, le molecole, su per le scale, dietro la porta, alla finestra, fino negli occhi, fino a Parigi, fino a Clignancourt, fino a Fontesqueieu come si chiama quel posto.

*Nicoletta gli fa bere la cioccolata con un cucchiaino dopo aver aggiunto dello zucchero.*

NICOLETTA - Fontenay le Peuple, che brutto nome.

GOLDONI - Brutto, brutto. Come si fa a scegliere un posto così brutto per andare a morire? Alla sua età. Con la neve e con la pioggia. Per fare l'eroe, senza averne il talento.

ARLECCHINO - (*Tra sé*) Si crede che sia un giorno fortunato e invece quel giorno stesso, da dove ieri è partita la felicità, si sta formando, nel punto stesso, una disgrazia.

GOLDONI - Sì, alla sua età. Perché non torna ora? Io non ci vedo quasi più e lui se ne rimane in quel sordido villaggio di Farfelu le pape.

NICOLETTA - Fontenay.

GOLDONI - Fontenay le Pape.

NICOLETTA - Fontenay le Peuple.

GOLDONI - Le peuple, come diavolo si chiama. Mentre noi siamo qui all'addiaccio senza viveri, assediati dalla tempesta, senza notizie di lui e del re, senza sapere se lo han-

no ghigliottinato, mandato in esilio o condannato ai lavori perpetui. Per fare la corte a una donna equivoca e di estenuata bellezza, come diceva lui. Lui che non è mai uscito di casa senza starnutire. A Popenay la Fonte....

ARLECCHINO - (*Premuroso*) Fontenay le Peuple, signore.

GOLDONI - (*Continuando la tirata, duro, a Arlecchino*) La natura! Bisogna obbedire alla natura!

ARLECCHINO - (*Impaurito, ritraendosi, continuando la sua battuta precedente*) Brutto nome, signore, brutto nome.

SCENA SESTA. *Goldoni, Nicoletta, Arlecchino, poi l'Ufficiale.*

*(Bussano alla porta)*

NICOLETTA - Sia lodato il Signore. È Antonio.

ARLECCHINO - Finalmente. Voglio essere il primo. (*Si avvia lentamente, bussano di nuovo*).

UFFICIALE - (*Da fuori*) Aprite. Guardia Nazionale.

ARLECCHINO - (*Fermandosi*) Gesù grandissimo del Sacro Cuore di Costantinopoli.

GOLDONI - Non aprite quella porta. Farete entrare il freddo.

UFFICIALE - (*Come sopra*) Cittadino Goldoni, aprite!

NICOLETTA - (*A Goldoni*) Non possiamo. La sfonderanno.

GOLDONI - Io non ci sono, e neanche tu, Nicoletta. (*Si alzano e si ritirano*) Non voglio vederli.

ARLECCHINO - Ma se mi interrogano, signore? Io non so mentire.

GOLDONI - Non occorre. Fai finta di non capire.

ARLECCHINO - Mi proverò, signore. Anche questo mi doveva capitare. Santa Polonia madre e martire.

UFFICIALE - (*Da fuori*) Aprite, ho detto!

ARLECCHINO - (*Aprendo*) Sono malato, signore. Siamo tutti malati. (*Si precipita nel letto e si raggomitola sotto le coperte*).

UFFICIALE - Dove sono i vostri padroni?

ARLECCHINO - A Fontenay le farfelu, signore. Credo. Non lo so.

UFFICIALE - Ho una notizia importante per loro. Alzati.

ARLECCHINO - Il mio catarro si è fermato qui. (*Mostra la schiena*). Tocchi, tocchi. E non vuole mettersi in movimento. Tutto fermo.

UFFICIALE - Insomma, non sono un medico. E devo correre via.

ARLECCHINO - Beato lei, signore. Il mio catarro, invece...

UFFICIALE - Non è importante il tuo catarro. Ci sono cose più urgenti.

ARLECCHINO - Se lei volesse, signore. Un colpo solo qui. (*Indica la schiena*).

UFFICIALE - Qui dove?

ARLECCHINO - Più sotto, signore. Ecco, esattamente. Se lei volesse: un colpo secco, con il palmo della mano.

UFFICIALE - (*Prova*) Così?

ARLECCHINO - No, lei non vuole intendere così.

UFFICIALE - (*Riprova*) Così?

ARLECCHINO - Così, bravo, e poi altri due o tre, a piacimento. (*L'ufficiale gli batte sulla schiena*) Ahi, ahi. Non basta, non basta, non vuole muoversi.

UFFICIALE - Insomma, basta.

ARLECCHINO - Sto diventando di pietra.

E anche i fianchi e la testa. Una statua. Sto diventando una statua.

UFFICIALE - (Ironico) Un monumento funebre. Altro che.

ARLECCHINO - E se così fosse? Avessi i soldi mi farei imbalsamare come Kaszimir, così trecento, mille anni dopo, potrebbero venire in folla a vedere com'era l'autentico Arlecchino del Théâtre Italien. Peccato non potersi imbalsamare da giovani. Avrei fatto un figurone.

UFFICIALE - Ora basta. Dite ai vostri padroni che la loro speranza sta per divenire realtà. Non devono più avere paura.

ARLECCHINO - (Illuminandosi) Per davvero, signore? E perché non me l'ha detto subito? Devo avvertire i padroni. (Fa per andare, poi ci ripensa).

UFFICIALE - La pensione, hai capito? Sto parlando della pensione. La pensione sarà restituita.

ARLECCHINO - (Senza ascoltare) Eh no, non posso. Non ci sono. Non devo mentire. Non occorre. Basta non capire.

UFFICIALE - Hai capito?

ARLECCHINO - No, signore. Sissignore.

UFFICIALE - Tutto è bene quel che finisce bene. Possono stare tranquilli. La Convenzione Nazionale ha fatto giustizia. Sarà tutto come prima. La giustizia ha trionfato. Mi raccomando: giustizia e rivoluzione. (Esce).

ARLECCHINO - (Chiamando) Signor Goldoni, signora Nicoletta. Tutto è bene quel che finisce bene. Tutto come prima. Potete stare tranquilli. La contessa Hélène è salva e anche il signor Antonio con lei. Venite, potete uscire. Non dovete più avere paura. La giustizia ha trionfato. La giustizia e la rivoluzione. Dobbiamo festeggiare.

SCENA SETTIMA. Arlecchino, Nicoletta, Goldoni, Antonio.

Da sinistra appare Antonio, i capelli sconvolti e l'abito sporco, le scarpe infangate; a destra Goldoni preceduto da Nicoletta, che cautamente apre la porta.

GOLDONI - (Ignorando Arlecchino) Da dove vieni?

NICOLETTA - Antonio!

ARLECCHINO - Signor Antonio. Dobbiamo festeggiare. Signora Nicoletta sia buona, una bella cioccolata per tutti.

ANTONIO - (A Goldoni, sottomesso, quasi chiedendo perdono) Ti devo parlare.

GOLDONI - (Adirato, guardando Arlecchino che annuisce. Durante tutta la scena Arlecchino cercherà di raggiungere, non visto, il sacchetto di cioccolata) Sappiamo già tutto. Non abbiamo bisogno di te.

ANTONIO - È Hélène ad avere bisogno...

GOLDONI - Non voglio sentire nulla. (Si allontana dietro Nicoletta).

ANTONIO - (Seguendolo) Ha bisogno di protezione, zio.

GOLDONI - (Sempre evitandolo) Hai fatto quello che hai fatto. Hai le tue ragioni.

ANTONIO - (Seguendolo e quasi cominciando a raccontare) I libertini, zio...

GOLDONI - (Piccato) Lasciami fuori. Non voglio entrare in questa storia. Non posso espormi ad altri dispiaceri. (Si allontana).

ANTONIO - (Lo segue) Hélène ha bisogno di protezione. È una donna indifesa.

GOLDONI - (Si volta) Che ne sai tu della protezione? Bella parola, pura. Nobile. Per questo la rivoluzione l'ha abolita. La protezione! Si compra, mio caro. Ieri c'era il giu-



ramento di fedeltà alla corona. Iniquo, ma sicuro. Oggi tutte alla pari. Anche la contessa Hélène. Non più privilegi. La protezione se la guadagnano da sole. Pagano in proprio, tutte, a chi capita. Al più forte del giorno.

ANTONIO - Io non sono forte. I forti sono loro. Gli aristocratici. Io non ci sono riuscito.

GOLDONI - Ci risiamo. I fuorusciti e gli aristocratici, i repubblicani e i sanculotti. Vuoi fare entrare troppa gente nella mia vita. (Si ritira in camera).

ANTONIO - (Lo insegue) Sono rientrati di nascosto dall'Inghilterra. (Nicoletta lo riporta fuori) Hanno saputo che era in paese. Hanno voluto vendicarsi. (Si siede) Dicevano che era passata dalla parte dei rivoluzionari.

NICOLETTA - Ma cosa dici, figliolo? Di cosa parli?

ANTONIO - (Senza ascoltare) Sapevano che era bella e senza protezione. Volevano riprendersi i loro diritti. Sulle cose e sulle persone. Non potendo sulle cose, almeno sulle persone, le più deboli naturalmente.

NICOLETTA - Maledetti, traditori.

ANTONIO - Non subito. Quando l'hanno vista, loro hanno avuto paura della sua bellezza. Non hanno osato sfidarla apertamente. «Siamo venuti a prenderci cura di voi, contessa. Abbiamo avuto notizia di un complotto contro la vostra vita. Vi porteremo in luogo sicuro, tra persone fidate, insieme a donne della vostra condizione e rango».

GOLDONI - (Sulla porta, rientrando) È l'invidia, l'invidia che regola il mondo.

ANTONIO - Li ho creduti onesti, ho lasciato che i due carnefici la portassero in una casa di loro proprietà nella campagna a nord di Fontenay. Al riparo da sguardi indiscreti, padroni del destino di lei, tra le mura cieche di un'alcova patrizia. E io non c'ero. Loro soli. L'hanno spogliata e se la sono giocata ai dadi. Una lunga partita che doveva acuminare il desiderio. L'avevano desiderata per anni, da quando era entrata in società come contessina de Hautecoeur. E se l'erano vista passare davanti senza poterla sfiorare, la sua grazia e la sua pelle, la sua bocca, i suoi colori. Che colori aveva Hélène! E ora finalmente potevano dare sfogo alla loro invidia. Per prima cosa i dadi. Se la sono giocata ai dadi. Per stabilire la precedenza. Poi si sono

serviti a turno, più volte. Hanno goduto della loro proprietà.

NICOLETTA - Dio santissimo! (Si fa il segno della croce).

GOLDONI - Sono invidiosi come te. Respirano per fare del male, pensano per fare del male, riposano per fare del male, mangiano per fare del male. E poi naturalmente si accoppiano. Sempre per tormentare il prossimo.

ANTONIO - Hanno voluto degradarla al loro rango di animali. Distruggerla, annientarla. Per non avere neppure una goccia di rimpianto in fondo all'anima. Poi, all'alba, quando la loro fuga era decisa, me l'hanno rimandata, in paese, più morta che viva. E io l'ho abbracciata.

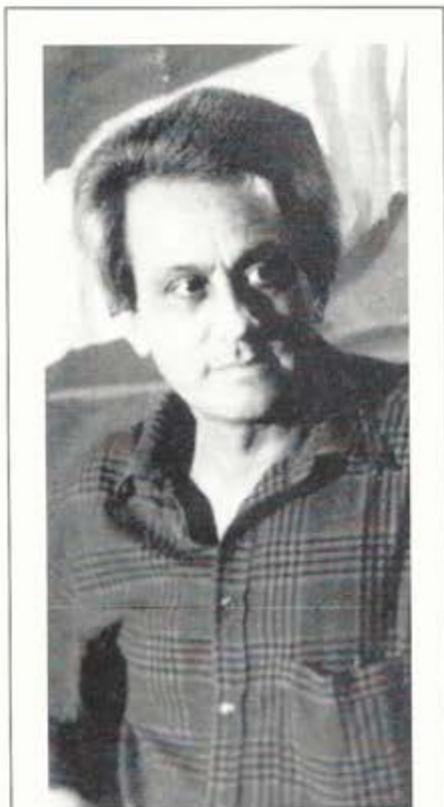
NICOLETTA - Povera donna, non è morta dunque.

ANTONIO - Neanche viva, però. (Si comincia a sentire il rullo di un tamburo e un crescente rumore di folla) A ogni colpo di tamburo, a ogni colpo di fucile, a ogni rumore, anche il più inoffensivo e domestico, la povera Hélène fuggiva via; correva sotto il letto, a nascondersi, in cantina, come un cane ferito. L'ho fermata sull'orlo del pozzo di casa quando stava per uccidere per sempre ogni paura. Poi è fuggita, senza lasciare traccia. (Il rumore della strada si è fatto più forte) E io non so dove cercarla. Aiutatemi. Ho bisogno di voi.

GOLDONI - E chiudete questa finestra! (La finestra è in realtà chiusa) Chi l'ha aperta quella maledetta finestra? I prigionieri che si vogliono morti, si fanno fuggire. Di notte. Si lascia aperto uno spiraglio, e via, verso la creduta libertà. E sulla strada della fuga c'è sempre un sicario insospettabile, uomini meschini senza talento, che colpiscono alle spalle. Ti fanno cadere giù con la testa dentro nel fango. Io non mi muovo, Antonio. Non ci casco nel tuo tranello. In prigione, dovevi rimanere, anche tu in prigione. Ma le vostre smanie, le memorie, la pensione, la rivoluzione, ti hanno giocato un brutto scherzo. Hélène era una donna gentile. Ce l'hanno portata via avvenimenti più grandi di noi. Non puoi più nulla Antonio. Non c'è tempo. Rassegnati. Tutto quello che puoi fare è scrivere un capitolo da aggiungere alle mie memorie.

ANTONIO - Questo non è l'ultimo capitolo

delle vostre memorie, signor Goldoni. Perché vostre, poi? Tutto vostro, la vita, le memorie, la cioccolata, i libri polverosi, e ora anche Hélène. Risparmiateci la morale, per favore, e la vostra leggerezza. Sulla pelle degli altri. Gli altri non sono più disposti. Dovete arrangiarvi da solo. La rendita è finita. GOLDONI - Hai ragione. Questo capitolo non è mio. È tutto tuo. Il primo capitolo delle tue memorie. Anzi delle tue disgrazie. Anche tu ce l'hai un talento, non si può negare. Qualunque cosa tocchi, subito si ammala, si rompe. Vi siete organizzati apposta una rivoluzione. Tutta per voi. Una bella scorta di ingiustizie, di tormenti, di recriminazioni. Potrete incolpare gli altri di tutte le disgrazie. E non dovrete più inventare nulla. Se siete infelici e agitati questo non dipende da voi, no, il male è tutto lì nel mondo. L'infanzia infelice, la perdita del padre, lo zio tiranno, la miseria morale dei tempi. Adesso anche un amore disperato. Sei un precursore, Antonio, un pioniere. Potrai consolarti, non dovrai invecchiare da solo con la tua inettitudine. E la storia sarà dalla vostra parte, per almeno due o tre secoli. Potrete piangere su tutto trovando sempre nuovi colpevoli per spiegare il vostro fallimento. Potrai sfoderare la parte peggiore di te. Un rancore



SAVERIO TERRUSO nasce a Monreale l'11 gennaio 1939. Dopo aver frequentato a Palermo i corsi della Scuola d'Arte fino al 1959, si trasferisce a Milano, dove segue a Brera i corsi di pittura, conseguendone il diploma. Ha insegnato pittura all'Accademia di Palermo e all'Accademia di Belle Arti di Carrara. Dal 1979 è titolare della cattedra di pittura presso l'Accademia delle Belle Arti di Brera a Milano. □

radio. Ma non ti illudere. Non riuscirete ad affliggermi come vorreste. Perderete il vostro tempo. Alla mia età leggo poco e solo libri divertenti. (Il rumore dei tamburi e della folla si è fatto assordante) Ho detto di chiudere la finestra, tirate le tende!

NICOLETTA - (Va per eseguire) È il corteo del re. Stanno portando il re.

ARLECCHINO - (Che stava sempre tentando di raggiungere la cioccolata, scende) Il nostro re? Lasciatemi vedere il re.

GOLDONI - Non serve vedere. Chiudete la finestra.

NICOLETTA - È qui sotto. L'hanno messo nella carrozza del sindaco.

ARLECCHINO - Sta guardando quassù, verso le nostre finestre.

NICOLETTA - C'è qualcuno con lui, un prete.

ARLECCHINO - Mi ha visto, mi ha visto, mi ha riconosciuto. (Saluta con la mano).

GOLDONI - Chiudete, ho detto. Non vi fate vedere.

NICOLETTA - Ci sono mille soldati, tutta la Guardia Nazionale.

GOLDONI - Ho detto di chiudere, serrate tutto. (Arriva alle tende della finestra e le tira come fossero un sipario; altrettanto fa con un'altra tenda al proscenio) Basta. (Fa per andare).

NICOLETTA - Dove vai?

GOLDONI - Dove? Di là.

NICOLETTA - A riposarti?

GOLDONI - Anche, a riposarmi.

NICOLETTA - Non dormire, però. Vuoi la cioccolata?

GOLDONI - Basta con la cioccolata, ora. Il vino di Borgogna voglio. (Per andare) Ghe xe una certa locanda, sora Canal Grande, in fazza ale fabbriche de Rialto dove che se magna molto ben.

NICOLETTA - (Tenera) Spètame, Carlo. Ti xe straco. Dame la man (Fa passare il braccio di Goldoni intorno al suo).

GOLDONI - Ghe xe certi galantomeni, de quei della buona stampa, e se stà cussì ben, cussì ben, che co me l'arecordo, ancora me consolo. Che bella compagnia la xe quella! Che sincerità, che schiettezza! Che bella conversasion. Sette o otto galantomeni che no ghe xe i so compagni a sto mondo.

Goldoni e Nicoletta escono.

SCENA OTTAVA. Arlecchino e Antonio, poi Nicoletta.

Passa qualche tempo. I rumori si attenuano. Arlecchino guarda il sacchetto della cioccolata che si trova in alto.

ARLECCHINO - Ho fame, signore.

ANTONIO - Fa freddo.

ARLECCHINO - Ho fame!

ANTONIO - Anch'io. (Costruiscono con sedie e tavoli una rudimentale torre su cui cercano di arrampicarsi).

ARLECCHINO - (Timidamente) Non vorrei, signore, che il signor Goldoni venisse a sapere.

ANTONIO - (Che ha trasportato una sedia e ha verificato che comunque non si arriva a prendere il sacchetto) La Francia si appresta a giustiziare il suo re e tu hai paura di svegliare un uomo di 86 anni. Aiutami piuttosto, fai qualcosa.

ARLECCHINO - Faccio quello che posso, signore.

ANTONIO - No, devi fare di più. Una volta tanto in vita tua. Sali!

ARLECCHINO - Dove, signore?

ANTONIO - Sulla sedia, buffone. Oplà. Così. (Lo fa salire sulla sedia e ora tenta di arrampicarsi sulla schiena di Arlecchino) Non ti muovere.

ARLECCHINO - Non sono io, signore. Sono le sedie. Sono vecchie, signore.

ANTONIO - Vecchie o non vecchie, io sono ancora giovane e non posso morire di fame. Ma cosa crede? Non posso aspettare che sia morto per berla alla memoria la sua cioccolata. I vermi se la mangeranno insieme a tutti i suoi libri.

ARLECCHINO - Dura degli anni, la cioccolata, signore. Secoli.

ANTONIO - Ora, ora, io la voglio ora, subito, prima di essere vecchio, prima di morire. La cioccolata o i vermi. Neanche le mongolfiere, non una volta. Non mi ha portato mai. A vederle. Mai, mai. Gliel'ho chiesto tante volte, a Campo di Marte, a Neuilly, alle Tuileries, dappertutto le hanno fatte partire e non mi ha mai voluto portare. Tutte le domeniche, e anche gli altri giorni della settimana, anche con il sole, lui chiuso dentro al caffè Robert a giocare a carte, lui da solo, e io da solo, con la zia, a casa.

NICOLETTA - (Entrando) Antonio! Arlecchino!

ARLECCHINO - (Rimasto immobile in cima alla scala, ad Antonio) Ssst! Silenzio. Glielo avevo detto io, signore. L'abbiamo svegliato.

NICOLETTA - (Dolce, materna e triste, sedendosi) Antonio, Arlecchino. Non abbiate paura. Non si sveglierà più. Potete prenderla la cioccolata. Quanto volete. Anche i suoi libri potete. Prendete tutto. (Piange. Antonio e Arlecchino capiscono. Antonio guarda dalla soglia la camera in cui Goldoni giace morto. Improvvisamente bussano alla porta).

UFFICIALE - Aprite! È la Guardia Nazionale. (Due soldati entrano e si dispongono ai lati del palcoscenico. Arlecchino corre alla cioccolata; Antonio ai libri. Poi entra l'Ufficiale leggendo) Signori, Carlo Goldoni, lo scrittore veneziano, autore di indimenticabili capolavori come il *Burbero benefico*, non deve finire i suoi giorni nella miseria. I rappresentanti della Nazione francese sono finalmente giunti in suo aiuto. Egli è un uomo di merito, i suoi lavori teatrali appartengono di diritto ai tempi moderni e sono conformi agli ideali di progresso e libertà proclamati dalla Rivoluzione. All'età di 86 anni egli si è dimostrato orgoglioso di poter essere chiamato cittadino francese. In ragione di quanto sopra e degli altri servizi resi alla causa della Nazione francese, la Convenzione Nazionale ha deliberato la restituzione a Carlo Goldoni della pensione di stato corrispondente a lire 4.000, perché possa vivere serenamente gli ultimi giorni della sua gloriosa esistenza.

## SIPARIO

I disegni ispirati alla vita di Goldoni che illustrano la commedia sono stati creati appositamente per *Hystriod* pittore Terruso.

Un Ponte verso il Teatro dell'Europa Centro Orientale



TEATRO STABILE  
DEL FRIULI-VENEZIA GIULIA

TRIESTE

Le produzioni della stagione 1992/93

in coproduzione con la Cooperativa Teatro di Sardegna  
e in collaborazione con il Mittelfest di Cividale del Friuli

**UNA SOLITUDINE  
TROPPO RUMOROSA**

di Bohumil Hrabal  
versione teatrale e regia di Giorgio Pressburger  
con Paolo Bonacelli

in coproduzione con  
Cooperativa Nuova Scena Teatro Testoni/interAction  
e in collaborazione con  
35° Festival dei Due Mondi di Spoleto  
I.D.I. Istituto del Dramma Italiano

**JACK LO SVENTRATORE**

di Vittorio Franceschi  
regia di Nanni Garella  
con Alessandro Haber, Gianna Piaz, Mariella Valentini  
e con la partecipazione di Vittorio Franceschi

in coproduzione con la Compagnia Glauco Mauri

**ANATOL**

di Arthur Schnitzler  
regia di Nanni Garella  
con Roberto Sturmo

**OBLOMOV**

di Ivan Goncarov  
adattamento teatrale e regia di Furio Bordon  
con Glauco Mauri e con Tino Schirinzi  
(ripresa)



CENTRO TEATRALE BRESCIANO 1992-1993  
direttore artistico Sandro Sequi

LE NOVITA'

**NON C'E' DOMANI**

di Julien Green  
traduzione di Ugo Ronfani  
regia di Sandro Sequi  
scene e costumi di Giuseppe Crisolini Malatesta  
con Gianni Agus, Sabrina Capucci, Anita Laurenzi, Aldo  
Reggiani, Tullio Valli (in o. a.) e con Pino Censi, Beatrice  
Faedi, Francesca Mainetti, Sergio Mascherpa, Alessandro Pala,  
Carlo Vergano  
-prima rappresentazione mercoledì 20 gennaio 1993-

**IL GIOCO DELL'AMORE E DEL CASO**

di Marivaux  
traduzione di Ettore Capriolo  
regia di Massimo Castri  
scene e costumi di Maurizio Balò  
con Alarico Salaroli, Maria Michela Ariis, Sonia Bergamasco,  
Mauro Malinverno, Tommaso Ragno, Massimiliano Speziani.  
-prima rappresentazione mercoledì 31 marzo 1993-

**CAPRICCI**

di Alfred de Musset  
traduzione e regia di Sandro Sequi  
scene e costumi di Giuseppe Crisolini Malatesta  
con Pino Censi, Monica Conti, Beatrice Faedi e Roberto Trifirò  
- prima rappresentazione venerdì 2 aprile 1993-

CENTRO TEATRALE BRESCIANO  
Contrada S. Chiara, 50/a Brescia Tel. 030/3771111



**METAMORFOSI**  
di Publio Ovidio Nasone  
regia di Lorenzo Salvetti  
settembre 1992

**MILLE E UNA NOTTE**  
regia di Lorenzo Salvetti  
ottobre 1992

**I SEQUESTRATI DI ALTONA**  
di Jean Paul Sartre  
regia di Walter Le Moli  
novembre 1992 - gennaio 1993  
coproduzione con Teatro Stabile di Parma

**BACCANALE / LA RIVOLTA**  
due atti unici di  
Arthur Schnitzler / Villers de l'Isle-Adam  
regia di Cristina Pezzoli  
febbraio - marzo 1993  
coproduzione con Teatro Stabile di Parma

TEATRO STUDIO  
**LA GUERRA DI TROIA**  
ciclo di spettacoli - laboratori - animazioni



TEATRO COMUNALE  
DI TREVISO

STAGIONE DI PROSA 1993

7-8-9 dicembre 1992 / Arte della Commedia **IL MERCANTE DI VE-**  
**NEZIA** di W. Shakespeare - regia di L. Squarzina

12-13-14 gennaio 1993 / Osi 85 **CHICCHIGNOLA** di E. Petrolini -  
regia di M. Scaccia

22-23-24 gennaio 1993 / Go Igest **IL TEATRO CANZONE DI GIOR-**  
**GIO GABER** regia di G. Gaber

26-27-28 gennaio 1993 / Compagnia Gabriele Lavia **LA SIGNORINA**  
**GIULIA** di J.A. Strindberg - regia di G. Lavia

5-6-7 febbraio 1993 / Arca Azzurra Teatro **LA PROVINCIA DI JIMMY**  
di U. Chiti - regia di U. Chiti

12-13-14 febbraio 1993 / Stabile Friuli-Venezia Giulia e Compagnia  
Glauco Mauri **ANATOL** di A. Schnitzler - regia di N. Garella

22-23-24 febbraio 1993 / Stabile Friuli-Venezia Giulia **OBLOMOV** di  
I. Goncarov - regia di F. Bordon

2-3-4 marzo 1993 / Teatro Stabile del Veneto Carlo Goldoni **LE MAS-**  
**SERE** di C. Goldoni - regia di G. De Bosio

9-10-11 marzo 1993 / Comunità Teatrale Italiana **CARE CONO-**  
**SCENZE E CATTIVE MEMORIE** di I. Horowitz - regia di G. Sepe

23-24-25 marzo 1993 / Esse Emme **MY FAIR LADY** di A.J. Lerner -  
regia di S. Massimini

2-3-4 aprile 1993 / Plexus T **IL MISTERO DEI BASTARDI ASSASSINI**  
di R. Thomas - regia di G. Ferro



Via delle Fornaci, 37 - Tel. 6372294

**STAGIONE 1992/93  
ABBONAMENTO A 8 SPETTACOLI**

Dal 13 ottobre all'1 novembre - Antonio Salines  
**CIRANO DI BERGERAC** di Edmond Rostand, regia di Nucci Ladogana

Dal 17 novembre al 10 gennaio - Ileana Ghione  
**FEBBRE DA FIENO** di Noel Coward, regia di Silverio Blasi

Dal 12 al 17 gennaio - Ileana Ghione e Carlo Simoni  
**L'IMPORTANZA DI CHIAMARSI ERNESTO**  
di Oscar Wilde, regia di Edmo Fenoglio

Dal 26 gennaio al 14 febbraio - Duilio Del Prete  
**DON GIOVANNI E FAUST** di Christian Dietrich Grabbe, regia di Franco Ricordi

Dal 16 al 28 febbraio - Il gruppo della Rocca  
**DIVERTISSEMENT A VERSAILLES** di Molière:  
**LE PREZIOSE RIDICOLE** regia di Roberto Guicciardini  
**SGANARELLO, CORNUTO IMMAGINARIO** regia di Oliviero Corbetta

Dal 2 al 21 marzo - Renzo Giovampietro  
**DISCORSI DI LISIA** a cura di M. Prosperi e R. Giovampietro

Dal 24 marzo all'11 aprile - Nando Gazzolo  
**NON SI SA COME** di Luigi Pirandello, regia di Walter Manfrè

Dal 13 al 25 aprile - Paola Quattrini  
**O DI UNO O DI NESSUNO** di Luigi Pirandello, regia di Marco Parodi

Dal 4 al 23 maggio - Athina Cenci  
**GLI ALIBI DEL CUORE** di Fabio Maraschi, regia di Marco Mattolini

**EUROMUSICA MASTER CONCERT SERIES**  
25/10 Vlado Perlemuter, pianoforte - 13/12 Stephen Bishop Kovacevich pianoforte - 10/1 Rosalyn Tureck pianoforte - 28/2 Shura Cherkassky pianoforte - 14/3 Lyn De Barberis pianoforte - 15/4 Tatyana Nikolaeva pianoforte - 26/5 Alicia De Larrocha pianoforte

## Il Teatro Nuova Edizione

Annuncia la nuova apertura  
del rinnovato

# TEATRO DELLE MOLINE

a partire da febbraio  
teatro, musica, poesia,  
laboratori, ecc.

TEL. 051/235288 - FAX 051/226767  
TEATRO DELLE MOLINE  
VIA DELLE MOLINE, 1 - BOLOGNA



STAGIONE 1992/1993

## IL BAR SOTTO IL MARE

tratto da **STEFANO BENNI**

regia di **GIORGIO GALLIONE**

Genova - Teatro Verdi di Sestri Ponente  
dal 12 al 19 marzo

Pisa - Teatro Verdi  
26-27 marzo

Roma - Teatro delle Arti  
dal 13 aprile al 2 maggio

### Teatro Ragazzi - nuove produzioni

#### DENTI AGUZZI

(dall'opera di  
J. e W. Grimm)  
regia di  
Giorgio Scaramuzzino

#### FAVOLE A QUADRETTI

Le favole inventate  
dal bambini  
regia di  
Giorgio Gallione

**cta**  
Centro Teatro Ateneo  
dipartimento musica  
spettacolo



**Teatro di Roma**  
diretto da  
Pietro Carriglio

UNIVERSITÀ DI ROMA - LA SAPIENZA -

## TEATRO ATENEEO

STAGIONE 1992/1993

**FERDINANDO** di Annibale Ruccello  
regia di Mario Missiroli

**UNA SOLITUDINE TROPPO RUMOROSA**  
di Bohumil Hrabal  
regia di Giorgio Pressburger

**FINALE DI PARTITA** di Samuel Beckett  
regia di Federico Tiezzi

**SOGNO (MA FORSE NO)** di Luigi Pirandello  
regia di Walter Pagliaro

**CIASCUNO A SUO MODO** da Luigi Pirandello  
uno spettacolo di Anatolij Vassiliev

**AMERICA** da Franz Kafka  
regia di Giorgio Barberio Corsetti

Roma - V.le delle Scienze, 3 - Tel. 06/4991.4689 - 4991.4435



Martini Dry.  
Gusto secco da scoprire.



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

MARTINI  
EXTRA



Acquarello di Folon

## Muovere energia

Snam e il metano.

Un lungo viaggio per arrivare nelle nostre case, per portare calore ed energia a milioni di famiglie e migliaia di imprese italiane.

Ogni giorno da Algeria, Russia, Olanda e anche dall'Italia, 23000 chilometri sotto il mare e dentro la terra, con grande attenzione all'ambiente in cui viviamo.



**Snam**

IL CUORE DEL METANO