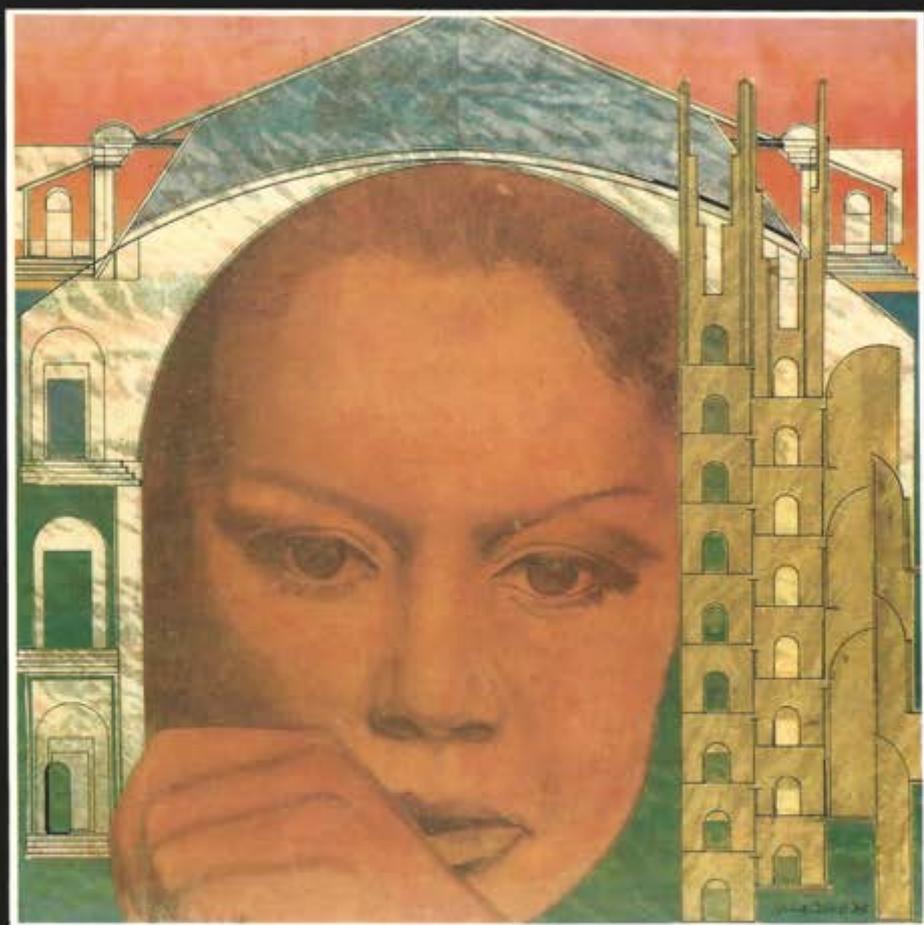


HY HYSTRIO

rivista trimestrale di teatro e spettacolo diretta da Ugo Ronfani

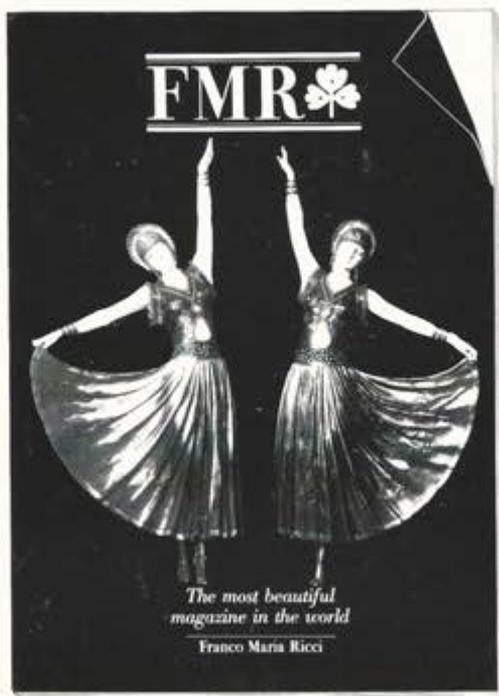


ANDREUCCI - ATTISANI - BARBARESCHI - BISICCHIA - BO - CALENDOLI
CAPRIOLO - CASTRI - GIARDINA - GROPPALI - FORNI - MAFFESOLI - MAR-
CENARO - PORZIO - PROSPERI - RICCI - RIGOTTI - RONCONI - SPINOSA - ZOCARO

Le "Carmelitane" di Bernanos - L'avanguardia dopo Ivrea - Interviste: Valeria Moriconi,
Walter Pagliaro, Giulia Lazzarini - Dossier: il teatro del sarcasmo e dell'ironia - Scenografie
del "Piccolo" - Marguerite Yourcenar - Scena argentina - D'Annunzio e la politica-spetta-
colo - Teatralità del quotidiano - Strindberg sconosciuto - Cronache dal mondo - Recensioni

TESTI: LA BELLA E LA BESTIA, DI LUIGI LUNARI - CHI HA UCCISO LADY OFELIA?,
DI CESARE MOLINARI - DALL'IFIGENIA IN TAURIDE, DI SALVATORE QUASIMODO

PIOVAN EDITORE



La perla nera

*FMR, la rivista d'arte di Franco Maria Ricci,
è milanese, cosmopolita ed esce in quattro edizioni:
angloamericana, francese, tedesca, italiana.*

FMR

FMR, via Durini 19, 20122 Milano, tel. 7702

Abbonamento L. 80.000
Allego assegno intestato a Ricci editore
Ho versato sul c.c.p. N. 37451200 intestato
a Ricci editore, Milano

nome _____

indirizzo _____

cap/città _____

*L'abbonamento può essere sottoscritto anche
presso tutte le Librerie Ricci.*

HYSTRIO

Direttore:

UGO RONFANI

Consiglio di direzione:

Antonio Attisani, Georges Banu, Giovanni Calendoli, Sandro D'Amico, Paolo Lucchesini, Nuccio Messina, Carlo Maria Pensa, Giancarlo Ricci, Luigi Squarzina

Segreteria di redazione e coordinamento editoriale:

Daria Martelli

Redazione:

Antonio Attisani, Elisabetta Dente, Melina Miele, Rossella Minotti, Carmelo Pistillo, Magda Poli

Grafica:

Egidio Bonfante

Collaboratori:

Costanza Andreucci Donizetti, Luca Barbareschi, Fabio Bartoli, Nino Battaglia, Fabio Battistini, Giuseppe Bellini, Marco Bernardi, Giuseppe Bevilacqua, Claudio Bigagli, Armino Bioa, Andrea Bisicchia, Riccardo Bonacina, Eugenio Buonaccorsi, Francesco Callari, Dante Cappelletti, Ettore Capriolo, Maura Chinazzi, Sergio Colomba, Filippo Crispo, Domenico Danzuso, Federico Doglio, Fabio Doplicher, Keir Elam, Paolo Fallai, Siro Ferrone, Gilberto Finzi, Enrico Fiore, Dalia Gaber, Franco Garnerò, Armand Gatti, Angela Gorini Santoli, Enrico Groppali, Livia Grossi, Osvaldo Guerrieri, Mario Guidotti, Marie José Hoyet, Carlo Infante, Emilio Isgrò, John Francis Lane, Bernard Henri Lévy, Luciana Libero, Angelo Libertini, Giuseppe Liotta, Piero Lotito, Viola Lou Canali, Mario Lunetta, Mario Luzi, Michel Maffesoli, Sara Mamone, Mauro Mancioti, Gianni Manzella, Giuseppe Marcenaro, Milly Martinelli De Monticelli, Nuccio Messina, Giuliana Morandini, Gian Renzo Morteo, Walter Pagliaro, Gabriella Panizza, Roberto Parpaglionni, Sergio Perosa, Giorgio Polacco, Mario Prospero, Claudia Provvedini, Gian Piero Ravaggi, Domenico Rigotti, Marika Rossi, Francesco Saba Sardi, Giovanna Sancristoforo, Elisabetta Santon, Nathalie Sarraute, Alessandro Serpieri, Gabriella Sobrino, Ubaldo Soddu, Lucia Sollazzo, Giuliano Soria, Giovanni Strigelli, Francesco Tei, Luigi Testaferrata, Renato Tomasino, Sergio Torresani, Brunella Torresin, Rosa Giannetta Treviso, Roberto Trovato, Lucio Villari, Gianna Volpi, Ettore Zocaro, Sergio Zoppi, Mario Zorzi.

Dall'estero:

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

Piovan Editore - Abano Terme (PD)

 Direzione, Redazione e Pubblicità:
 c/o Promodis - Via F. Ferruccio, 6 - Tel. 02/3450179
 r.a. - 20145 Milano

Iscrizione al Registro stampa periodici del Tribunale di Padova n. 1042 del 3.12. '87

Fotocomposizione, Fotolito e Stampa:
 Promodis Italia Editrice

Distribuzione:

 Joo - Via Decembre, 26 - Tel. 02/5452779 - 20137
 Milano, DIEST - Via G. Reni 93 - Tel. 011/307602
 - 10136 Torino

Abbonamenti:

 Piovan Editore - Via Montegrotto, 41 - Tel.
 049/669767 - 35031 Abano Terme (PD)

 Un numero L. 10.000 - Abbon. Italia L. 30.000 -
 Estero L. 45.000

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

EDITORIALE	2
INTERVISTA - Bo e Ronconi sulle «Carmelitane» di Bernanos - Carmelo Pistillo	3
SPERIMENTAZIONE - Bilanci dell'avanguardia dopo i convegni di Ivrea e Bologna, con interventi di De Marinis, Castri, Prospero - Antonio Attisani	6
TECHNE' - L'attore e il percussionista - Luca Barbareschi	10
INTERVISTA - Amarezze e consolazioni di attrice: Valeria Moriconi Ugo Ronfani	13
INTERVENTI - Walter Pagliaro: difficile lavorare con dignità - Angelo Longoni	16
DOSSIER - Il gran teatro del sarcasmo e dell'ironia - Ettore Capriolo, Giancarlo Ricci, Roberto Barbolini, Milly Martinelli, Domenico Porzio, Alfred Simon, Elisabetta Dente; con interventi di Almansi e Cerami, uno scritto di Borges, definizioni d'autore	18
IL PITTORE E LA SCENA - Spazi della magia: le scenografie del «Piccolo» Caterina Pirina	32
I MAESTRI - Gli antichi e i moderni di Marguerite Yourcenar - Matthieu Galey, Marina Spreafico	36
SCRITTURA - Euripide incompiuto: inedito di Salvatore Quasimodo. Con una nota di Gilberto Finzi	40
INTERVENTI - Decalogo semiserio del critico di Danza - Domenico Rigotti	43
PERSONAGGI - D'Annunzio nel cinquantenario: il Vate e la politica-spettacolo Resiste la poesia della «Città morta» - Antonio Spinosa, Giuseppe Marcenaro, Enrico Groppali	44
COSTUME - Tribù metropolitane e teatro del mondo - Michel Maffesoli	52
TEATROMONDO - Scena argentina selvaggia e innocente - Giuliano Soria, Carmelo Pistillo, Magda Poli	58
CRONACHE - Già in movimento l'Italia dei Festival - Roberto Parpaglionni	61
TEATROMONDO - Francia: l'insolente congedo di Copi - Simona Serafini	62
Germania: e Macbeth si uccise in una vasca da bagno - Roberto Giardina	64
Gran Bretagna: Shaw e la madre badessa - Luigi Forni	66
PROPOSTE - Rifondare l'enciclopedia dello spettacolo - Giovanni Calendoli	68
L'ATTORE IN POSA - Giulia Lazzarini - a cura di Costanza Andreucci, disegno di Mario Donizetti	71
MUSEO GREVIN - Angelo Musco cinquant'anni dopo - Ettore Zocaro	72
TESTIMONIANZA - Per Giovanni Testori e il suo «Oreste» - Ugo Ronfani	75
CRITICHE DEGLI SPETTACOLI	76
CRONACHE - A Roma il «Progetto Fabula» - Mario Lunetta	83
UNIVERSITÀ - È in cattedra il Novecento - Sara Mamone	84
EDITORIA TEATRALE - Strindberg questo sconosciuto - Andrea Bisicchia	86
BIBLIOTECA - Il lungo viaggio di Guerrieri - Mario Prospero	90
IL TESTO - «La bella e la bestia» - Luigi Lunari, con un intervento di Marcello Cesa Bianchi (disegni di Cocteau)	94
«Chi ha ucciso Lady Ofelia?» - Cesare Molinari (disegni di Franco Murer)	110
IN COPERTINA - Valeria Moriconi, ritratto di Vannetta Cavallotti	

UN TEATRO DA RITROVARE

L'ultima crisi di governo ha avuto come conseguenza lo slittamento dei tempi di approvazione della legge sul teatro di prosa cui aveva posto mano il ministro Carraro. Non saremo così ingenui da esprimere meraviglia, o contrarietà: l'incapacità di programmare è connaturata al nostro sistema politico attuale. Né si vede perché proprio il teatro dovrebbe essere risparmiato dai nefasti di una mancanza di progettualità che all'estero, magari, ci viene accreditata come genio dell'improvvisazione.

C'è da credere di conseguenza che il teatro italiano, nonostante le contrarie assicurazioni di rito, continuerà a vivere nella confusione, fra stenti e sperperi, di ordinanze, sovvenzioni ed espedienti. Con doppio gaudio degli *apocalittici*, sempre pronti a decretarne la morte, e degli *integrati*, abili a nuotare nelle acque torbide dell'effimero.

Hystrio aveva deciso di mettere sul tavolo del ministro dello Spettacolo un *dossier* quanto più ampio, argomentato e costruttivo possibile sui problemi connessi al nuovo assetto governativo nel settore. Nel vuoto di iniziativa (che speriamo non sia vuoto di pensiero) determinatosi con la crisi di governo, ci è parso inutile presentare un insieme di opinioni, per lo più misurate, e di proposte, non di rado assai concrete, che sarebbero state inghiottite nel «buco nero» di verticistiche, astratte dichiarazioni di intenzioni.

Speriamo che le circostanze consentano di pubblicare il *dossier* sul prossimo numero di *Hystrio*. E intanto siano ringraziati quanti — soprattutto coloro che sono fuori dalla stanza dei bottoni — hanno di buon grado, con impegno, partecipato alla nostra inchiesta. Il ringraziamento va anche ai sostenitori e agli amici che hanno partecipato numerosi alla presentazione della rivista in varie città, animando discussioni suggerite dalle loro esperienze e dalla loro passione per il teatro. Tante adesioni, che stanno concretandosi in impegni di lettura e di diffusione di *Hystrio*, indicano che la ricerca di un teatro *introvabile*, in mezzo alla doppia confusione intrattenuta dai sostenitori della tradizione immobile e dell'evasione televisiva, è ancora possibile.

Bonifica del miasmatico sistema delle sovvenzioni, ridefinizione delle competenze pubbliche e private, ricambio generazionale, difesa della professionalità, sprovvincializzazione del repertorio, credibilità culturale e trasparenza degli organi di rappresentanza e, sciolti questi nodi, affermazione vigorosa e convinta di uno specifico teatrale che sia disposto a percorrere la strada del teatro d'arte, necessariamente minoritario ma, proprio perché basato sulla qualità e non sul numero, dotato di virtù educative: non è vero che la notte, nel reame di Talia, sia così fitta da non lasciar travedere le condizioni e i modi di una rifondazione della scena italiana. Basta volerlo. Basta sostituire alle diatribe ideologiche, spesso strumentali, o alle faide teatrali una onesta disponibilità ad affrontare con spirito pluralistico i problemi della cultura, e con volontà riformistica quelli della scena.

Se il nostro teatro sopravvive al caos istituzionale e organizzativo, se i mercanti del tempio non sono riusciti, nonostante tutto, a scoraggiare il pubblico della prosa, se la magia della scena sopravvive alla mediocrità dei tempi, questo significa che le condizioni per una riforma non sono del tutto compromesse. Ma bisognerà farla finita sia con la mascherata libertaristica dei falsi sanculotti della scena, così propensi a trasformarsi in detentori del potere teatrale, sia con gli intrattenitori di un effimero teatrale che è la condizione della loro sopravvivenza. Il *teatro che si cerca* è ancora, per ora, un teatro che finge di cercarsi. Che recita la commedia — dovremmo dire la farsa? — delle sue antiche virtù, e intanto adocchia loscamente gli altri generi, come la televisione o il cinema, dei quali ha fretta di adottare la lingua, le tecniche, gli sperperi.

Ci si accusi pure di fare del moralismo, ma noi sosteniamo che esiste una questione morale *anche* nel teatro. È anche per questa ragione che, dopo essere stati tentati di intervenire a nostra volta nella vicenda televisiva che ha opposto, sulla passerella degli insulti e di un sarcasmo senza ironia, un attore che fa torto alle sue qualità cedendo ai demoni della megalomania, e alcuni critici, abbiamo ritenuto più opportuno stendere sull'accaduto un velo di pietoso silenzio. □

CARLO BO SULLA VERSIONE RONCONIANA
DEI «DIALOGHI DELLE CARMELITANE»

LE SUORE DI RONCONI FRA PAURA E GRAZIA

«È il ritorno di Bernanos, qualcosa di più della celebrazione di un centenario - La rivisitazione del dramma da parte di un regista così antitradizionale farà giustizia di molti luoghi comuni - Dettata dal ricordo di una vocazione spezzata, proiettata ai confini del non conoscibile, l'opera dell'autore del «Diario di un curato di campagna» mi sembra più vicina a quella di Dostoevskij che a quelle di Sant'Agostino o Pascal».

CARMELO PISTILLO

Il dramma scritto da Georges Bernanos (1888-1948) segue da vicino un racconto della scrittrice tedesca Gertrud von Le Fort, e muove da una vicenda storica: l'arresto e l'uccisione sul patibolo, durante il Terrore, di sedici carmelitane di Compiègne. L'opera — che va letta come una bruciante confessione di un credente prossimo alla morte — si presenta come un acutissimo studio intorno alla paura, analizzata sia sul piano metafisico e religioso che su quello puramente umano. Questo tema aveva sempre appassionato Bernanos, il quale aveva scritto in La Joie: «La Paura è nonostante tutto una creatura del Signore, riscattata nella notte del Venerdì Santo. Essa si trova al capezzale di ogni agonia, e intercede per l'uomo». La vicenda mostra la superiorità del Carmelo di Compiègne, M.me de Croissy, la cui esistenza era stata tutta un modello

di santità, morire fra i tormenti dell'angoscia. Mentre Blanche de La Force, che aveva sempre avuto paura ed era fuggita dal Carmelo nella fase cruciale della persecuzione, va a raggiungere le sue compagne sul patibolo e conosce, al momento di morire, il miracolo della Grazia e una serenità che non è più di questo mondo.

Rappresentato nel '52 al Théâtre Hébertot di Parigi e, lo stesso anno in Italia, a San Miniato, con la regia di Orazio Costa; diventato opera lirica con la musica di Poulenc, poi film e versione televisiva, ripreso più volte sui palcoscenici mondiali, il dramma provoca un'emozione profonda in tutti gli spettatori, siano o no credenti; ed è da annoverare fra i capolavori del teatro contemporaneo. (N.F.)

HYSTRIO - I Dialoghi delle Carmelitane sono stati scritti da Georges Bernanos in Tunisia durante l'inverno del 1947-48. Nonostante la malattia, lo scrittore francese dedicava ai suoi Dialoghi otto, dieci ore di lavoro al giorno.

Cosa pensa di questo dramma uscito postumo nel 1949 che riappare sulla scena italiana?

BO - L'evento è importante e la proposta che ci viene da questa nuova edizione curata da Ronconi, s'inserisce molto bene, a mio avviso, in quello che è il clima un po' attenuato della fama di Bernanos.

Bernanos è stato famoso negli anni '30 e prima ancora nel '26 con il suo primo romanzo *Sotto il sole di Satana*, poi, dieci anni dopo, con il *Diario di un curato di campagna*.

C'è stata poi la fama che derivava dalla sua partecipazione politica, dalla presa di posizione durante la guerra di Spagna. Bernanos viveva a quel tempo alle Baleari ed ebbe modo di vedere il comportamento delle truppe fasciste. La sua reazione fu violenta e questo

suo grido si ripercosse un po' dappertutto e per la natura stessa del messaggio e anche perché questo messaggio veniva da uno scrittore cattolico che fino ad allora era stato giudicato se non proprio reazionario, perlomeno tradizionalista.

H - Cosa si aspetta dalla regia di Luca Ronconi?

BO - Mi aspetto una rivisitazione completa. Certamente l'apporto di Ronconi sarà decisivo perché la sua visione si discosterà dalla visione tradizionale e potrà essere confrontata con tutte le altre soluzioni che sono state date dei *Dialoghi*. Mi pare che anche in Francia si stia preparando qualcosa di simile.

H - In questa stagione teatrale è già stato presentato *Le partage de midi* di Paul Claudel e proprio nel centenario della nascita di Bernanos, assisteremo al dramma di queste Carmelitane beatificate da Pio X.

Secondo lei, si tratta di una coincidenza o del desiderio di ritornare al dialogo religioso?

BO - Non penso che sia soltanto per il cente-

nario della nascita. Bernanos era nato a Parigi da una famiglia della media borghesia, era stato educato soprattutto in conventi e in scuole religiose e anzi, c'è stato un momento che si pensava che sarebbe diventato sacerdote. Secondo un altro scrittore francese, Mauriac, questa passione, questo bisogno che aveva Bernanos di mettere sempre in scena dei preti, non da un punto di vista teologico, ma umano, dipendeva per l'appunto dal fatto che quella sua vocazione non era stata realizzata. Perciò erano preti travolti dal fiume della vita, che si trovavano ad affrontare problemi più grandi di loro e per i quali non erano stati preparati. E proprio in questa fusione, tra gli elementi tragici e drammatici e questa sincera vocazione religiosa, il Bernanos romanziere è riuscito a dare un quadro non delle cose visibili e reali, ma del mistero che c'è in ogni vita umana.

H - I personaggi di Bernanos, in genere, non pensano soltanto alla salvezza della propria anima, ma si preoccupano anche di quelle che



Georges Bernanos (1888-1948) e, a pagina 5, il regista Luca Ronconi.

sono state loro affidate. Questa tensione spirituale altissima appartiene all'uomo contemporaneo?

BO - È tutta una famiglia che si presenta davanti a Dio con gli stessi diritti, con gli stessi doveri e soprattutto con un senso molto alto dell'impotenza, dell'incapacità dell'uomo a risolvere quelli che sono i grandi temi. In che cosa si distingue il bene dal male, questo è il grande tema di tutta l'opera di Bernanos che ritroviamo anche nei *Dialoghi*. E proprio perché si tratta di un capitolo unico, più che particolare della letteratura francese degli anni '30, direi che quelle che erano le aspirazioni di Bernanos, oggi, non trovano più quelle risposte che sarebbe giusto avessero. E non le hanno perché il sentimento religioso — non dirò che è scomparso — è cambiato. Lo stesso tema del bene e del male, viene risolto in maniera del tutto diversa e soprattutto manca questo carattere tragico che distingueva in quel tempo non soltanto uno scrittore come Bernanos, ma anche un altro grande spirito spagnolo che si chiamava Miguel de Unamuno.

H - Nei *Dialoghi* la Priora dice: «... i più pericolosi dei nostri calcoli sono quelli che noi chiamiamo illusioni».

Cosa intende dire esattamente?

BO - Ancora una volta Bernanos separa e distingue quelle che sono le nostre ambizioni, le nostre illusioni da quanto c'è in noi di segreto e di non conoscibile. Quindi, c'è una separazione netta fra quello che possiamo fare e quello che in fondo ci viene imposto di fare. C'è da tenere presente, che anche nel Bernanos romanziere troviamo una disposizione drammatica, teatrale. Si ha l'impressione che lo stesso scrittore in prima persona partecipasse, salisse sulla scena e recitasse, inframmettesse le sue parole a quelle dei suoi

personaggi. Era quindi un'opera di coinvolgimento totale; e questo risponde molto bene a quello che è il carattere, la forma e il modo della letteratura bernanosiana.

Vale a dire, non soltanto un'illustrazione o una fotografia della realtà, ma una presa di coscienza assoluta di fronte alla realtà che portava i suoi personaggi e dunque anche quelli dei *Dialoghi*, ad entrare nel vivo della vita. Ad un certo punto, si potrebbe dire che Bernanos avesse anticipato le ragioni della letteratura esistenziale. Ma mentre gli esistenzialisti, che sarebbero venuti dieci anni dopo e anche più, si giovavano di questa incertezza per attestarsi su un territorio di agnosticismo, per Bernanos, questa coscienza della vita, questa coscienza dell'essere lo portavano a spostare il tiro e a investire non più soltanto ciò che costituisce il grumo del nostro dramma interiore, ma proprio l'essenza stessa e la presenza dell'uomo sulla terra.

H - «I forti sono forti a spese dei deboli... la debolezza sarà in ultimo riconciliata e glorificata nella redenzione universale».

L'autore francese sostiene che odiarsi è più facile di quanto si creda e che la grazia consiste nel dimenticarsi.

Ritiene ancora credibile, percorribile questa strada?

BO - Bernanos pensa ancora a quello che ha visto, soprattutto all'esperienza della guerra civile spagnola e poi alla lunga tragedia del secondo conflitto mondiale. È un'esperienza molto antica che Bernanos aveva fatto da soldato semplice nella prima guerra mondiale e che poi gli risalta agli occhi proprio nei giorni più caldi delle Baleari.

C'è una pagina stupenda di Bernanos dove ricorda il comportamento dei condannati spagnoli che su un camion venivano portati all'ultimo sacrificio. Ciò che lo colpisce di più è la serietà, la compostezza, quasi l'astrazione di queste vittime future. E trova in loro qualche cosa che assomiglia molto da vicino a uno dei suoi sentimenti capitali, il senso dell'onore cristiano.

Qui bisogna fare un passo indietro e cercare di spiegare che cosa intendesse Bernanos per onore. Quando in un primo tempo parla di onore, non c'è dubbio che pensi alla grande tradizione francese e ai grandi esempi come quello di Giovanna d'Arco. Ma poi, col passare del tempo, questo onore non è più soltanto un atteggiamento civile, morale; è il rispetto di una promessa che il cristiano fa al momento della sua scelta e quindi anche di fronte alla morte. Per Bernanos c'era qualche cosa di diverso, vale a dire, la speranza di un riscatto che non aveva bisogno di discriminazioni, per cui, proprio i più deboli, in un secondo momento, sarebbero riusciti a salvare anche quelli forti, anche quelli che erano stati i padroni del mondo.

Anche qui, questa strada ci appare non sempre percorribile, ma Bernanos faceva delle proposte assolute che non andavano confrontate con quella che è la realtà quotidiana. E questo, è un altro dei motivi per cui ci appare così lontano, così diverso e spesso così irrecuperabile.

H - Mi sembra che questa opera tenti di rivedere la lezione di Pirandello. Penso al senso della maschera, al gioco delle parti, alla crisi d'identità. L'abito delle Carmelitane è molto più d'un semplice costume e la vocazione che le anima, molto più d'un comportamento. Ciascuna cerca il proprio ruolo e so-

no le più giovani — attraversate dalla crisi e dal dubbio —, quelle che si congedano dalla vita e ritrovano Dio nel momento stesso in cui sembravano perdute.

È questo il messaggio di Bernanos?

BO - Quando lei parla del senso della maschera, del gioco delle parti, in un certo senso ha ragione. Tutta l'opera di Bernanos, non soltanto questi *Dialoghi*, hanno come scopo principale lo spogliamento della persona umana, ma nello stesso tempo Bernanos ha sempre cercato di spiegare la vita con l'idea della morte, con quest'ultimo appuntamento. È la morte che deve sancire, oppure deve rinnegare quello che è il passato, quella che è la preparazione, preparazione naturalmente del tutto informale, del tutto legata al susseguirsi dei giorni e degli anni. Ebbene, anche qui, assistiamo a questa contraddizione, da una parte l'anima che avrebbe dovuto essere la più pronta, si dimostra piena di paura e timorosa (la paura è un altro dei temi bernanosiani), mentre quelle che apparentemente erano meno preparate, scoprono per se stesse e per le altre, un impegno, un dovere che sono anch'essi i segni della salvezza e del riscatto.

H - Possiamo considerare i *Dialoghi* delle Carmelitane come il testamento spirituale ed umano di Bernanos?

BO - Non c'è dubbio che questa è l'ultima scena, l'ultima visione. Naturalmente il vero dramma si conclude con la morte, con la fine dell'uomo di Bernanos, con le sue famose parole rivolte a Dio: «E adesso a noi due». Parole che rendono molto bene quella che è stata la sua lunga lotta, questo lungo confronto con questo testimone misterioso, questo nostro interlocutore che troppe volte tradiamo e dimentichiamo.

H - Secondo lei, in Bernanos, c'è più Pascal e Sant'Agostino o Dostoevskij?

BO - Per conto mio, tenderei a privilegiare l'immagine di Dostoevskij, perché il dubbio di Pascal o il ragionamento di Sant'Agostino rientrano in una forma di visione teologica. Tutti e due si muovono per schemi assoluti, Dostoevskij invece, immette quell'elemento drammatico che fa proprio parte dello spirito bernanosiano. Secondo me, Bernanos aveva come guida questa idea; gli uomini si trovano senza volerlo coinvolti in grandi tragedie, hanno come unico punto di riferimento qualche memoria del Vangelo e devono per gran parte risolvere il problema da soli. E nello stesso tempo proseguire con l'ausilio, col sostegno di questi echi di voce che sono la Voce superiore.

H - La funzione del teatro è anche questa: stimolare il pensiero ed indurlo a rigenerarsi. Qual'è il suo giudizio complessivo sul teatro italiano?

BO - Sono d'accordo. Per quanto riguarda il teatro italiano, mi pare che non sempre ci sia questo rapporto diretto fra il pensiero e quell'atto risolutivo che è invece proprio di Bernanos.

H - Oggi, ci sono drammaturghi cattolici di un certo rilievo?

BO - Ci sono dei tentativi, ci sono stati degli sforzi. Basterebbe ricordare Testori e, per il passato prossimo, quello che ha fatto Diego Fabbri, anche lui succubo di Dostoevskij. Però, Fabbri, tendeva a risolvere le questioni in un modo che lo avvicinava più a Mauriac che non a Bernanos. □

SE LA STORIA ENTRA IN CONVENTO



HYSTRIO - *Qualche domanda sul suo allestimento del Dialogo delle Carmelitane. Come mai un regista laico come lei ha deciso di rappresentare questo testo?*

RONCONI - Anzitutto, la mia scelta è stata di carattere teatrale, non ideologico. Non è che per essere laico non si debba osservare il fenomeno religioso. Questo dramma di Bernanos poi, non è solo un testo di matrice religiosa. E il mio spettacolo, naturalmente, non vuole essere un atto di fede. Se i conflitti descritti nei *Dialoghi delle Carmelitane* possiamo considerarli religiosi, temi come la paura e il disprezzo vanno al di là dei confini religiosi.

H. - *Qual è stata la sua lettura, il nucleo intorno al quale ha lavorato?*

R. - Ho interpretato il dramma come una riflessione sulla morte e sulla paura, come la storia di una comunità femminile che avverte al suo interno delle tensioni esterne e l'eco degli avvenimenti storici. La Rivoluzione Francese, anche se si riflette nella vita del convento, è un po' in ombra. Né la religiosità né il fatto storico, sono la ragione principale di questa messinscena.

H. - *Quali sono le soluzioni scenografiche adottate?*

R. - Va ricordato che il dramma di Bernanos deriva da una sceneggiatura cinematografica che prevedeva 45 cambiamenti di scena. Se poi consideriamo che il testo impone una dinamica di cui bisogna tenere conto, le soluzioni scelte sono relativamente semplici, anzi parsimoniose. Diversamente da altri miei spettacoli, qui, non c'è una grande macchina scenica.

H. - *Perché predilige lavorare con attrici?*

R. - Sono particolarmente curioso di lavorare con le attrici, ma preferisco non chiederme la ragione. Se me la chiedo, non me la chiedo più di tanto. Prendo atto di questo rapporto privilegiato con loro.

GUIDA EDITORI

Prima edizione critica
in cinque volumi, con testi
integrali e musiche, a cura
di G. Davico Bonino,
Antonia Lezza,
Pasquale Scialò

Volume II,
formato 17x24,
pp. 700, L. 60.000



RAFFAELE VIVIANI TEATRO

«Viviani rompe con
la tradizione lacrimosa
del repertorio popolare
per rifarsi alla grande
esperienza europea
del varietà».

(M. Scaparro)

*La pubblicazione dell'opera si avvale del patrocinio
della Città di Castellammare di Stabia*

A IVREA E A BOLOGNA
DUE INCONTRI SUL «NUOVO TEATRO»

BILANCI DELL'AVANGUARDIA FRA NUOVE TENSIONI E QUALCHE CONFUSIONE

I promotori del convegno del 1967 si sono ritrovati sulle rive della Dora insieme alle nuove leve del teatro di ricerca - Nel capoluogo emiliano, una discussione sull'«emergenza» provocata da Leo De Berardinis - Un dialogo faticoso fra proponimenti riformistici e tentazioni rivoluzionarie - Gli «anziani» avrebbero desiderato un potere di delega, i giovani non hanno inteso farsi rappresentare ma non hanno proposto altre strategie - Assenti al convegno canavesano Ronconi, Bene, Cecchi - Un documento contro il «teatro ufficiale» e la polemica di Remondi e Caporossi - Elogio dei laboratori, della professionalità, del teatro d'autore.

ANTONIO ATTISANI

È noto che i primi tagli del ministero hanno colpito il teatro di ricerca e il teatro ragazzi, i quali sono assieme destinatari dell'uno per cento circa del Fondo Unico dello Spettacolo. Una mossa a effetto, quindi, più che una vera economia, che colpisce i più deboli e sembra concepita per accontentare quel padronato della scena che invoca la fine delle sovvenzioni a pioggia. Sono alcuni dei temi che *Hystrio* affronterà oltre a un discorso sul teatro ragazzi, condotto senza limitarsi, come ancora avviene, a fruste battute di spirito. Ma sono temi con cui non vorremmo occupare queste pagine, dedicate piuttosto ai motivi di riflessione sul teatro di ricerca scaturiti dagli incontri di Ivrea («Memorie e Utopie», 25-27 settembre) e di Bologna («Teatro e emergenza», 11-13 dicembre 1987).

Centinaia di persone gremivano la sala di Ivrea prenotata dagli stessi curatori di quel convegno «Per un nuovo teatro» tenutosi vent'anni prima, quando i capelli erano neri. Giuseppe Bartolucci, Edoardo Fadini, Ettore Capriolo e Franco Quadri non hanno ottenuto la partecipazione di personaggi come Carmelo Bene o Carlo Cecchi — evidentemente refrattari a considerarsi parte di alcun schieramento — e hanno dovuto registrare l'assenza di altri che pure avevano dato un'adesione di massima, come Luca Ronconi, Memè Perlini, Dario Fo. Soprattutto spiccava l'assenza di alcune compagnie che appartengono alla ricerca e che sviluppano un pensiero teatrale non certo di secondo piano, come Santagata e Morganti, il Teatro della Val-

doca, Fiat Teatro Settimo e altre ancora. Significativo è anche l'elenco dei partecipanti. C'erano un regista come Massimo Castri e un drammaturgo come Giovanni Testori, ma anche Giuliano Scabia, alcuni critici-drammaturghi (hanno preso la parola Franco Cordelli e Mario Prosperi) e naturalmente moltissime compagnie, tra cui i Magazzini, Remondi e Caporossi, Leo de Berardinis, Mario Martone, Società Raffaello Sanzio, Giorgio Barberio Corsetti, Albe di Verhaeren.

Qualche malizioso ha affermato che Ivrea '87 voleva essere il passaggio del testimone da un gruppo di «ex-nuovi» a uno di «neo-vecchi».

L'UTOPIA DI IERI E IL POSTMODERNO

I quattro promotori si sono invece riproposti come rappresentanti del teatro di ricerca italiano, sia di fronte al ministero che di fronte agli altri settori del teatro, allargando il loro gruppo ai tre critici del *Manifesto* (cui era affidata la relazione politica del convegno) e altri come Maurizio Grande o Franco Cordelli. E dopo Ivrea sono successe tante cose. Una delle più rilevanti è la rifondazione dell'Atisp (l'Associazione del Teatro di ricerca), la quale ha rifiutato di farsi rappresentare da altri e ha sostenuto che i tagli delle sovvenzioni a stagione iniziata sono ingiustificati, che vanno definiti finalmente dei criteri e poi applicati, da esperti qualificati, nella stagione successiva. L'Atisp, ora presieduta da Claudio Remondi, ha ribadito che la ricerca

non è un'anticamera del vero teatro né una categoria dello spirito, bensì un concreto modo di fare teatro che richiede una intelligenza della sua peculiarità.

Ma veniamo al convegno di Ivrea. Franco Quadri ha sviluppato il suo ragionamento intorno alla nozione di «laboratorio». Citando Brook, Ronconi, Barba e Wilson ha detto che «cercando i testi (non solo quelli teatrali) alcuni registi sono arrivati a ricrearsi dei mondi». In Italia — secondo Quadri — si deve rendere possibile un lavoro sul linguaggio teatrale in strutture di laboratorio, come quelle prefigurate da Teatri Uniti di Napoli, dai Magazzini (senza sede), da Giorgio Barberio Corsetti, la Valdoca, Raffaello Sanzio e altri ancora. Tutto ciò si dovrebbe accompagnare a una più precisa definizione del teatro pubblico e di quello privato.

Giuseppe Bartolucci ha insistito sull'idea che «teatro è politica», che i due termini vanno rimessi in strada e riesposti al confronto. Esiti artistici e produttivi, estetici e sociali vanno di nuovo considerati assieme negli anni Novanta. Ettore Capriolo ha fatto una panoramica della nuova drammaturgia insistendo sul metodo e le occasioni, da rafforzare, e dicendo che non bisogna lasciarsi scoraggiare dai risultati spesso deludenti. Ultimo dello storico quartetto, Edoardo Fadini, oggi direttore del Cabaret Voltaire di Torino, si è prodotto in un discorso teorico imperniato sull'idea che il postmoderno ha «ricondotto il valore del progetto ai suoi giusti limiti laboratoriali, sottraendogli la propria cifra utopica».



I quattro non sono soltanto responsabili delle idee espresse nelle relazioni, ma di tutta l'impostazione del convegno e dei comportamenti con cui traducono il senso di quell'evento. Sulle prime non c'è molto da dire: sono abbastanza generiche e quindi in buona misura esatte; mentre sul resto non sono mancate, nel teatro italiano di ricerca e non, molte perplessità. A Ivrea, ai loro interventi non è seguito un vero dibattito, ma soltanto una lunga sequela di relazioni già pronte in cui gli artisti si esprimevano in dichiarazioni di poetica e gli studiosi in rapide, ardite sintesi sul senso del teatro nel mondo di oggi. Piuttosto enfatiche le prime e dette a un auditorio distratto da altri problemi; impegnative e percorse da polemiche spesso sotterranee le seconde.

In quanto al dopo-Ivrea, già si è detto: Quadri è critico di *Repubblica*, continuando a svolgere altre importanti funzioni come editore e ispiratore di varie imprese teatrali; Fardini gestisce in modo molto discusso e discutibile il suo teatro torinese ben sovvenzionato; Capriolo insegna e scrive con la discrezione elegante di sempre; Bartolucci lancia la sua annuale campagna per l'avanguardia alla Piramide di Roma e a Narni con le parole d'ordine di «politica» e «arte» (ma rimane uno dei pochissimi in Italia a fare qualcosa per questo teatro).

Gli atti del convegno, quando usciranno, daranno ragione di tutte le idee espresse a Ivrea. Qui vorremmo segnalare ancora soltanto due spunti di diversa provenienza. Claudio Remondi non sapeva ancora che sarebbe diven-

tato il presidente dell'Atisp e ha parlato dopo un periodo di grandi difficoltà per la sua compagnia. Ecco uno stralcio del suo duro intervento: «Sono stato cacciato via a spalate, alla premiazione dei Biglietti d'Oro di Taormina, da Gassman, il quale si è accaparrato le telecamere per parlare del figlio, e da Dario Fo... Sono offeso dalla loro assenza, perché avrebbero potuto essere di grande aiuto per questo teatro e invece si limitano a messaggi carismatici, da lontano.

«È quel saluto del direttore del Teatro Stabile di Genova! Teatralmente, io non so dov'è Genova. Abbiamo ricevuto una lettera di Ivo Chiesa, gentilissima: miele. Avevamo chiesto di andare a Genova, in una piccola sala dello Stabile. La lettera, gentilissima, dice che non è possibile chiamarci perché noi non abbiamo pubblico. Adesso mi sento leggere un telegramma in cui ci chiama "carissimi amici". Ma quali amici?

«A questi assenti avrei voluto porre alcune domande semplicissime, desunte dal nostro documento ormai vecchio.

«Chiedo se sia giusta una interpretazione delle disposizioni ministeriali che porta alla esclusione totale del nostro teatro dai cartelloni ufficiali degli Stabili, dalle grandi sale private, dagli abbonamenti e da tutte quelle forme di sostegno che ci consentirebbero di non vivere in un ghetto.

«Mi rivolgo adesso a un fantasma, al presidente dell'Agis. Ha mandato una lettera a titolo personale, e basta. È venuto Scarpellini: ha detto un po' di vangelo ed è subito scappato. A loro chiedo: quali sono le deci-

sioni relative alla Atisp, fantomatica sezione del teatro sperimentale che da sei anni è praticamente inesistente? Dovete sapere, gente, che l'Atisp ha una precisa funzione nelle commissioni che erogano denaro».

Ora che Remondi presiede la nuova Atisp, aderente all'Agis, e che ha debuttato con *Rem & Cap*, spettacolo che segna l'uscita da un certo appannamento creativo, potrebbe iniziare per questa «strana coppia» del teatro italiano una fase più serena e costruttiva.

IL CATALOGO DELLE CRITICHE

Altro intervento da segnalare è quello collettivo di Gianfranco Capitta, Gianni Manzella e Oliviero Ponte di Pino, critici teatrali del *Manifesto*, che hanno svolto un'analisi politica a tutto campo basata sulla giusta idea che «ogni discorso sul "nuovo teatro" (così secondo Quadri si definisce il teatro di ricerca, n.d.r.) coinvolge l'intero teatro». Nel loro documento si accusano le strutture pubbliche di avere ondeggiato tra «assoluta rimozione» e «strumentalizzazione» nei confronti del teatro di ricerca; si stigmatizza l'ambigua funzione dei Centri (rischio di monopolio settoriale); si nota che l'*off* è anche entrato nel settore privato rimanendo però penalizzato dai suoi meccanismi abnormi; si denuncia la mancanza di strutture per una buona formazione teatrale. Per i tre il ministero è colpevole di funzionare con meccanismi e commissioni non trasparenti, di tagliare i contributi e nello stesso tempo di aumentare a dismisura

il numero dei sovvenzionati (350). L'Eta è sotto accusa perché spende soltanto il cinque per cento del suo bilancio per l'«attività di sperimentazione». Si accusa il sistema distributivo (grosse agenzie, impresari privati e Eta soprattutto) di imporre al mercato solo certi spettacoli e l'Agis di essere una forma di «autogoverno corporativo» in cui prevalgono interessi particolari. Gli enti locali — si dice — si curano soltanto dell'immediato riscontro di immagine, mentre i festival relegano perlopiù il nuovo teatro ai propri margini. Per quanto riguarda i partiti, si indica un ritorno di spirito egemonico democristiano; del Psi si dice che razzola peggio di quanto predica e il Pci (il partito a loro più vicino) è visto come una forza che si muove bene a livello di denuncia e mediocrementemente nei consigli di amministrazione. Due paragrafi, rispettivamente sulla latitanza della critica e della Rai, concludono la panoramica dei tre critici.

Ivrea '87 si è concluso senza mozioni. Il suo valore consiste nell'aver dimostrato quanto la situazione sia uguale e quanto diversa da vent'anni fa. Oggi il teatro di ricerca non si vive più come «avanguardia» contrapposta a una «tradizione», ma come specifico lavoro teatrale che vuole confrontarsi con il pubblico più vasto e con il teatro di repertorio. Uguale a vent'anni fa è la inintelligenza burocratica che presiede in Italia alla distribuzione delle risorse; uguale è la reazione di alcuni «grandi vecchi» della scena che, senza conoscere il teatro di ricerca, gridano all'attentato; uguale è la falsa coscienza dei capocomici che screditano qualunque teatro diverso perché temono per i loro interessi economici.

Sui temi della crisi si è tornati a discutere a Bologna in dicembre, per tre giorni, su invito di Leo De Berardinis. Il regista-attore, dopo la rottura con Nuova Scena, ha fondato il Teatro di Leo, compagnia senza sede e senza appoggi. De Berardinis non cercava solidarietà sul suo caso, bensì di rilanciare quella discussione e quel confronto che a Ivrea erano stati scarsi, anche per i limiti fatali di ogni assemblea troppo numerosa.

«Teatro e emergenza» era strutturato nel modo seguente. Nelle tre mattinate si tenevano delle discussioni informali, riservate a una ventina di persone, due pomeriggi erano destinati agli incontri pubblici, affollati, e due serate erano riempite di «dimostrazioni di lavoro» con Toni Cots, Antonio Neiwiller, Santagata e Morganti, lo stesso Leo. Nel testo di convocazione si dichiarava che «è diventato sempre più difficile, quasi impossibile, praticare un teatro al di fuori di speculazioni, siano esse commerciali, partitiche o burocratiche, per cui un teatro seriamente impegnato nella ricerca di se stesso e del suo vero pubblico è di fatto ridotto al silenzio. Per far fronte a questa situazione d'immobilità, forse bisogna ricorrere all'entità essenziale e più nobile del teatro: l'attore».

Lo stesso De Berardinis ha chiarito il senso di «emergenza» politica e teatrale di questo momento. Essa non significa l'accettazione di una marginalità ma, al contrario, un passaggio. «Passaggio non a un teatro di consenso, di maggioranza, ma a un teatro consapevole di essere "minoranza permanente", che

DE MARINIS, STORICO DEL «NUOVO TEATRO»

IL «COME ERAVAMO» DI VENT'ANNI PRIMA



Marco De Marinis è un docente bolognese che si occupa di teatro dal punto di vista semiologico ma s'interessa anche al teatro di ricerca. È suo un recente studio storico (*Il nuovo teatro - 1947-1970*, Bompiani, Milano 1987, pagg. 310. L. 11.000) che dedica, tra l'altro, alcune pagine al convegno che si tenne a Ivrea vent'anni fa. A De Marinis abbiamo chiesto un giudizio su Ivrea '67, con l'occhio di oggi.

«Quel convegno è stato mitizzato al punto che è difficile dire cosa sia stato in realtà. Forse si trattò della consacrazione ufficiale della neoavanguardia; forse della sua prima "codificazione tardiva" — per usare un'espressione dello stesso Quadri. Oppure si può leggere come il tentativo di costituire un altro gruppo di potere, o un movimento artistico; oppure ancora soltanto l'incontro di poche individualità eminenti».

«Un altro elemento che salta agli occhi — continua De Marinis — è il "cartello" dal carattere strumentale di un gruppo di teatranti che in comune hanno solo il nemico. Sulla stessa base di ambiguità e compromessi fu steso lo statuto dell'Associazione Nuovo Teatro, poi miseramente fallita nell'ipotesi di costituire un circuito alternativo».

«Ma nonostante tutto ciò — conclude lo studioso bolognese — quel convegno resta un fatto molto importante, soprattutto come testimonianza della spaccatura profonda tra teatro ufficiale e avanguardia. Mentre oggi la situazione è molto più confusa».

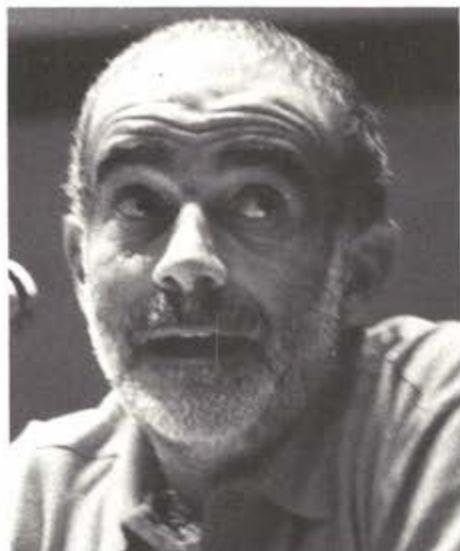
deve diventare forte, non discriminato, cui venga riconosciuto il diritto all'opposizione non soltanto in termini formali». Nel corso delle tre giornate, poi, Leo ha chiarito l'idea dell'attore-autore che è necessario al teatro di oggi, un attore che non sia il «sicario del regista» ma semmai regista di se stesso, culturalmente consapevole quanto basta per pensare il proprio teatro e tecnicamente attrezzato per poterlo fare anche «senza supporti tecnologici, senza veri e propri teatri, che al momento gli sono negati».

Un teatro fatto di singolarità e non di tendenze, di solitariet  e non di solitudini, di pluralismo, poetico e d'attore, semplice e estraneo al terrorismo della confezione. Altre parole ricorrenti: libert , morale, autonomia, opposizione, uomo, confronto, pubblico, spettatore. Hanno parlato in pubblico tra gli altri Claudio Meldolesi, Gianfranco Capitata, Renata Molinari, Gianni Manzella, Renato Nicolini, Ferdinando Taviani, Ugo Volli. Quest'ultimo ha proposto di considerare la «questione morale» nell'ambiente teatrale, chiedendo come mai si possa in Italia essere nello stesso tempo critici e organizzatori, promotori e recensori delle proprie cose. Ma senza fare nomi ed esibire fatti l'esigenza morale rimane un nobile, quanto ambiguo, moralismo. Volli ha anche accusato il teatro italiano di funzionare in modo «mafioso» e l'A-

gis di rappresentare il peggio di questo sistema; usando una terminologia emotiva, ha posto il problema dell'irrigidimento corporativo che blocca ogni vero rinnovamento.

UNA MARCIA SENZA BANDIERE

I promotori di Ivrea, invitati, erano assenti. Molti degli intervenuti si sono espressi qui con una maggiore libert  che non al convegno di settembre. Tra essi alcuni dei pi  giovani artisti teatrali, come Enzo Cecchi di Piccolo Parallelo e Marco Martinelli delle Albe, la cui esperienza gi  conferma il pessimismo dei pi  anziani. La speranza sta tutta nel lavoro, non c'  in questo momento una strategia che possa prescindere dal lavoro artistico e dal confronto continuo. Nessuno sogna un movimento politico garante di coloro che si mettono a marciare dietro le sue bandiere. Per ognuno il successo consiste nel crearsi un pubblico, nel saperlo incontrare, nel non contare sulle gratificazioni critiche ed economiche. Ecco dunque l'unica risposta possibile alla crisi del teatro vissuta da questa parte: ricavare dalla scena e dal rapporto con gli spettatori le indicazioni per sviluppare tante pratiche singolari che si possano mettere a confronto tra loro, e con i molti teatri possibili. □



FALSO E VERO RIFORMISMO

Ha la sensazione, Castri di un possibile incontro, oggi, tra il «nuovo teatro» e chi, come lei, ha continuato a lavorare da regista nel teatro pubblico, con i testi?

È difficile prevederlo. Può essere. Io mi muovo da libero battitore nel teatro italiano, non riesco a identificarmi in nessuno dei contenitori dove opero. Dopo la serie di no che ho detto in questi anni sono considerato una bestia nera sia nel teatro pubblico che in quello privato. Forse sono visto con maggiore benevolenza, come uno zio un po' strano, dalla parte del «nuovo teatro».

A Ivrea ha detto che il nostro sistema teatrale, prima di pensare agli eventi eccezionali, dovrebbe preoccuparsi di realizzare una normalità operativa...

Sì. È un'idea un po' utopistica. La tradizione del teatro italiano consiste in un'assenza di tradizione. Abbiamo un vuoto alle spalle che risale all'Ottocento, non esiste un reticolo di civiltà teatrale al quale riferirsi. Sicché la mia idea di normalità è piuttosto un'utopia. Forse è un problema che io sento particolarmente perché lavoro alla ricerca di nuovi linguaggi, ma stando dentro al teatro pubblico. Sento che il teatro è un tutto unico. È questione di buon senso: non si può pensare a un attico senza fondamenta. Mi ha sempre fatto sorridere questo voler fare la rivoluzione e non le riforme. La rivoluzione non è stata possibile, nemmeno si è riformato qualcosa e così siamo al degrado.

Eppure dal convegno di Ivrea è emerso un atteggiamento moderato e riformista.

Non sono d'accordo. Il riformismo non è quello che circola qui. Ho l'impressione che qui la parola d'ordine sia «tirare a campare» perché, tutto sommato, si pensa che le cose vadano bene così. Un vero discorso di riforma riguarda tutto il teatro, non solo un settore. Riformismo non significa chiedere più spazio per sé. Un'ottica autenticamente riformista non è accettata perché ci vogliono dei mezzi, e perché bisognerebbe fare delle scelte. Qui c'è una sorta di acquietamento intorno a ciò che si è ottenuto e intorno ad alcuni patron dell'avanguardia. Non è riformismo, questo, ripeto. Riformare significa rifondare o fondare dove non c'è: difficile.

Avanguardia assistita e soddisfatta: ma muta

MARIO PROSPERI

Si è dunque tenuto a Ivrea un convegno a ricordo di quello che, nel '67, era stato il primo passo collettivamente compiuto dagli artisti della neoavanguardia teatrale. Un drammaturgo che allora non c'era incontra un regista che c'era. Ne segue questo dialogo.

— Tu c'eri a Ivrea, nel '67?

— Sì, c'ero.

— Che differenza c'è con allora?

— Allora non eravamo sovvenzionati; adesso sì.

— Non si direbbe che questo sia bastato a tranquillizzare gli artisti. Anzi, a me pare che ci sia molta angoscia.

— Il Ministero ha la coscienza a posto. Romeo può vantare a ragione un intervento più articolato e più generoso che in altri paesi d'Europa.

— E allora l'angoscia?

— Deriva dallo stato di dipendenza che allora non c'era. Lo Stato è diventato il committente unico e nella sua paterna imparzialità non può discriminare tra un figlio e l'altro... Un poco a ciascuno non fa ingiustizia a nessuno.

— Questo uccide la selezione.

— La selezione dovrebbe farla il pubblico, ma non si lavora per il pubblico, si lavora per la sovvenzione.

— Al posto dell'opinione pubblica c'è la mano pubblica?

— È un fatto, che più lo Stato si è preoccupato dei nuovi artisti, più gli artisti si sono trovati ad annaspere. La sperimentazione è diventata una riserva indiana. Più soldi ma spazio recintato. Sussistenza garantita ma espansione vietata. Il nuovo è stato accuratamente mantenuto lontano dal pubblico. Così, senza essere ammessi alla presenza del pubblico, gli artisti Stato-dipendenti sono diventati incapaci di sviluppare i loro discorsi; li hanno prematuramente fissati... La sperimentazione è diventata un'altra accademia in un paese di accademie.

— Ma i nuovi autori? Non dovevano intervenire a fecondare i nuovi discorsi teatrali di voi registi? Non avete cambiato idea riguardo al rifiuto del testo? Franco Quadri, che è un vostro sostenitore, non aveva coniato lo slogan «per un teatro d'autore»?

— Sì, per articolare e sviluppare il discorso dei nuovi registi sarebbe necessario l'innesto di nuove scritture drammaturgiche, ma quando è stato tentato non ha avuto esiti incoraggianti.

— Per forza! C'è una discontinuità fra la sperimentazione e il teatro costruito intorno alle parole. Occorrono attori nuovi ma tecnicamente capaci. Che occorre formare. Oc-

corre gestire in modo credibile i contenuti. Invece l'avanguardia si attarda in un ambito esclusivamente dominato da materiali e luci: gli attori sono «corpi» e se parlano sono guai.

— Gli attori costano.

— Parlare costa meno che mettere in scena. La verità è che in Italia il regime lottizzatorio (non democrazia ma dittatura cogestita) ha creato nella comunicazione sociale, e di conseguenza nel teatro, un clima non propizio all'articolazione dialettica. La drammaturgia, ch'è un agone di idee, si è trovata spaesata e ha finito per essere emarginata. Il potere politico si è compiaciuto di assistere un teatro sperimentale «muto», garantendo così il teatro di repertorio dalla minaccia del rinnovamento. Questo è stato il disegno del potere: da un lato un repertorio immobile (sempre gli stessi titoli, sempre gli stessi autori), dall'altro un'avanguardia assistita che rinunciava alla parola. Tu pensi che sia fantapolitica? Eppure guarda: esistono le cantine ed esistono i grandi teatri settecenteschi; da noi non esiste il grado intermedio, quello di teatri dai 200 ai 500 posti, modernamente costruiti secondo le esigenze del nuovo teatro, ch'è il gradino sul quale in tutto l'Occidente vivono gli autori, il gradino che consentirebbe la continuità fra livello sperimentale e livello — chiamiamolo — istituzionale.

Dal livello cantina s'innalza il grande scalino di marmo che sostiene il teatro ufficiale; uno scalino che si vuole istituzionalmente non scalabile da chi abita il sottosuolo. E chi ci ha provato lo sa particolarmente bene. Il primo gesto promozionale dovrebbe essere di natura edile; pensa che le sale più moderne risalgono al tempo fascista.

— Sostieni che lo Stato assiste il teatro purché non si rinnovi? Eppure le nuove stabili private e i centri di produzione — voluti dallo Stato — costituiscono il livello intermedio di cui parlavi.

— Già i teatri stabili dovevano costituirlo...

— I nuovi organismi non hanno le stesse pastoie. Se nulla crescerà vuol dire che nulla doveva crescere.

— L'illusione è che un movimento che sblocchi l'attuale sistema sia promosso dal sistema. □

Nella fotografia a pagina 7: Claudio Remondi, Riccardo Caporossi e Leo De Berardinis al convegno di Ivrea. A pagina 8, da sinistra: Edoardo Fadini, Giuseppe Bartolucci, Alfredo Tradardi, Franco Quadri e Ettore Capriolo mentre a Ivrea ascoltano Sylvano Bussotti. In questa pagina, Massimo Castri. (Fotografie Silvia Lelli Masotti).

«IL SERMONE» DI MAMET: SINGOLARE
ESPERIENZA DI LUCA BARBARESCHI

SE L'ATTORE DIALOGA CON UN PERCUSSIONISTA

Un giovane prete americano dalla dubbia vocazione pronuncia una predica delirante fra ossessioni e nevrosi - Il regista-interprete ha avuto l'idea di trasformare il testo in un duetto ritmico con le percussioni di Andrea Centado.

LUCA BARBARESCHI

Regista e interprete de Il sermone di Mamet, presentato all'ultimo Festival di Spoleto, Luca Barbareschi ha sperimentato un interessante tipo di rapporto — un vero e proprio «dialogo ritmico» — tra il testo recitato e la «colonna sonora» dello spettacolo, questa eseguita dal percussionista Andrea Centado. Gli abbiamo chiesto di parlarci di questo suo esperimento, e delle sue possibili applicazioni future.

Il mio incontro con Mamet risale agli anni 1977-78 e precisamente alla prima off-Broadway di *American Buffalo*. La cosa più entusiasmante di quello spettacolo era, oltre ad Al Pacino e J.J. Johnson naturalmente, il dialogo: tutto era perfetto, sembrava che le battute fossero improvvisate sul palcoscenico.

Comprai subito il libro e con mia grande sorpresa mi accorsi che di improvvisato sul palcoscenico non c'era proprio nulla. Pause, sporcature, interiezioni, reiterazioni erano tutte puntualmente riportate come in una precisa partitura musicale. Persino la lunghezza delle pause era specificata con grande precisione.

Mi trovai così finalmente di fronte a quello che per anni era stato il mio «sogno teatrale», fare cioè un parallelo tra scrittura musicale e scrittura teatrale.

Negli anni del liceo ho studiato chitarra e pianoforte e l'approccio con uno spartito musicale mi ha sempre affascinato per la possibilità di approfondimento di un brano in maniera matematica, e una volta assorbitolo, per la possibilità di interpretazione dello stesso.

Sui testi di Mamet avviene la stessa cosa, il testo va assorbito, capito nei minimi particolari e solo dopo esserne diventati padroni ci si può permettere di «buttare via» le battute e lavorare sul sottotesto.

Quando ho messo in scena *Glengarry* qualche anno dopo, la difficoltà più grande stava nel far prendere seriosamente agli attori quelle battute apparentemente così semplici o più spesso volgari. Tutti si appoggiavano



sulle battute e non capivano che l'effetto era quello di un pianista che per fare arrivare meglio un brano picchia forte sui tasti senza tenere conto dei silenzi, dei ritardi, etc.

Dirigere *Glengarry* è stato come dirigere un sestetto di jazz, spesso i personaggi parlavano a gruppi di due, tre, quattro e quello che arrivava al pubblico non era tanto il significato delle parole quanto la tensione tra i personaggi.

Iniziai così allora a discutere con il percussionista Andrea Centado (mio collaboratore anche in cinema, *Romance* e recentemente in *Jacques e il suo padrone* di Kundera) di un progetto che mi stava molto a cuore. Fare cioè uno spettacolo a due con un musicista, ma che non avesse una vera e propria trama narrativa.

Sarebbe dovuto essere uno spettacolo dalle tinte più astratte ed impressionistiche che narrative, dove quello che doveva arrivare al pubblico non era solo il significato del testo ma qualcosa legato alle emozioni. Una specie di filo diretto con il pubblico che mi permettesse di esplorare le mie capacità di attore. Mamet era naturalmente l'autore ideale e ne

Il sermone ho trovato il materiale giusto per questo tipo di esperimento.

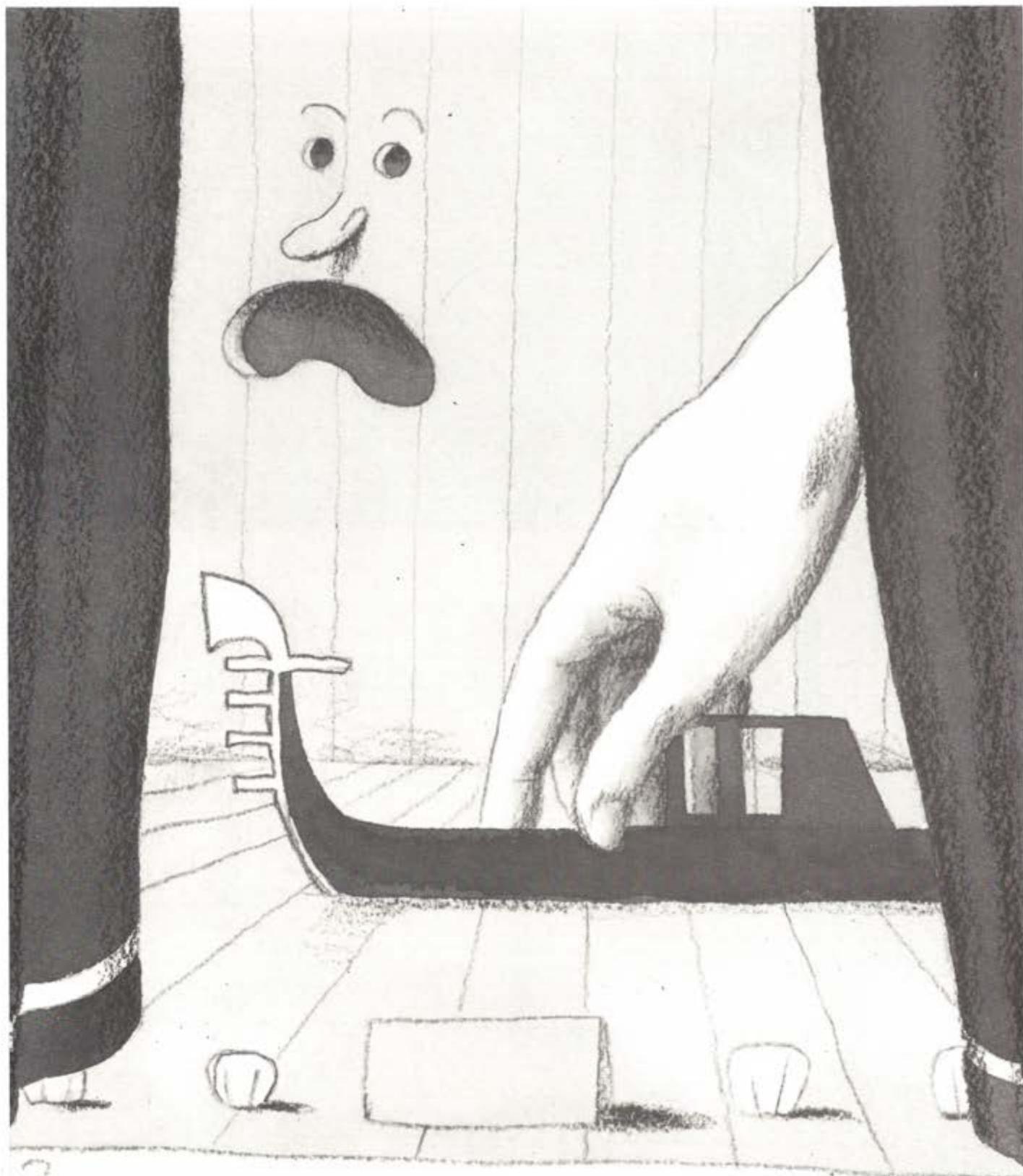
Ci siamo chiusi, io ed Andrea, per venti giorni nella sua sala di incisione improvvisando battute, suoni e cercando un percorso musicale che fosse affine a tutti e due.

Lo spettacolo è nato quindi proprio attraverso queste improvvisazioni, che di volta in volta abbiamo fissato fino ad avere una vera e propria partitura musico-teatrale che per certi versi aveva poco senso ma che a contatto con il pubblico ha dato i risultati che desideravamo: riuscire a commuovere o fare ridere non con una «battuta» ma con il ritmo fra le stesse.

Senza ricorrere ai *fonè* di Carmelo Bene, ma partendo da una ricerca interna più legata all'immedesimazione: Strasberg e Stanislavskij. Questo tipo di ricerca è continuata anche in questo nuovo lavoro di Kundera e spero di riuscire a portare nel teatro, nei prossimi anni, un progetto di questo tipo, ma con più attori. □

Luca Barbareschi in una scena di «Suzanna Andler», di Marguerite Duras, con Andrea Jonasson, produzione Stabile di Genova. (Foto Ciminaghi).

CARMELO ARRIVA A VENEZIA



Perini

Carmelo Bene ha accettato di dirigere la sezione Teatro della Biennale di Venezia. Ha dichiarato: «Non so quale sarà il mio programma. Una cosa, però, so in anticipo: che mi sarà impossibile fare peggio di quel che si è fatto in passato». (dai giornali)

DISEGNO DI ROBERTO PERINI

Yuppie, Duetto e Tristar sono i nuovi telefoni SIP che rispondono per te quando sei fuori di casa o sei occupato e non puoi rispondere. Infatti Yuppie, Duetto e Tristar sono dotati di un risponditore a sintesi vocale la cui memoria elettronica dispone di parole e frasi che possono essere scelte usando la tastiera telefonica. In questo modo chi telefona può sentire un messaggio come ad esempio: "Risponde il numero"..., "Si prega di richiamare dopo le cinque del pomeriggio..." ed informare, quando sei fuori, a quale altro numero vuoi essere richiamato. Grazie alla loro semplicità ed al costo inferiore alle 300 lire al giorno, Yuppie, Duetto e Tristar sono ottimi collaboratori in caso di spostamenti o di lunghe assenze. Acquistarli o noleggiarli è facile: basta rivolgersi al più vicino ufficio commerciale SIP.



QUANDO ARTE CHIAMA UN TELEFONO RISPONDE PER TE

SIP



VALERIA MORICONI:
AMAREZZE E CONSOLAZIONI

«TROPPO CIARPAME BUTTIAMOLO ALL'ARIA»

«L'entusiasmo dei miei vent'anni per fortuna è rimasto, ma la fiducia si è incrinata - Alla selezione per meriti si è sostituito il paternalismo: vanno avanti anche gli storpi e troppi attori tendono a uniformarsi verso il basso - Le sovvenzioni? Ai tempi della Compagnia dei Quattro facevamo senza. Aboliamole, detassiamo invece il teatro e sollecitiamo un ministero autonomo dello Spettacolo - È assurdo che certi Stabili si considerino esonerati dal dovere elementare di una gestione trasparente.

UGO RONFANI

Dice ad un certo punto della conversazione: «Sa, io la mia parte l'ho fatta, potrei anche smettere domani...». Ma è impossibile crederle. Valeria Moriconi che raccoglie gli ultimi applausi come Filumena Marturano, che si congeda con questo omaggio a Eduardo ch'è anche una sfida e, per taluni, una trasgressione imperdonabile: recitare, lei marchigiana, in napoletano...

Valeria Moriconi che si ritira a Sirolo, nella sua villa ai piedi del Conero fra il mare e il cielo, ad occuparsi della sua Fondazione Enriquez, a vivere di ricordi: impensabile. Basta guardarla per rendersi conto che Valeria Moriconi ha ancora una grande carica di entusiasmo, di energia e di giovinezza da spendere per chissà quanto tempo in palcoscenico; basta ascoltarla per capire che dice quel che dice un po' per scaramanzia e un po' per raccogliere le forze in vista delle future battaglie. Perché Valeria Moriconi è, come dicono i francesi, *une battante*: della stessa tempra delle figure femminili che volle, fortissimamente volle incarnare sulla scena, Mirandolina, Caterina, Emma B., Filumena. Ieri — invitata da Strehler con De Francovich al Teatro-Studio per una lettura pubblica nel quadro del *Progetto Faust* — ha dato voce alle donne di Goethe. E stamane è già pronta a fendere la nebbia di Milano, sulle strade di una *tournee*, quella di *Filumena*, che continua — come si diceva in altri tempi — «a grande richiesta». La «cerimonia degli addii», dunque, non è per domani. E neppure per domani l'altro. Sarà più facile che, domani, si legga sulle locandine *Compagnia Valeria Moriconi*. Un'ipotesi, se preferite un presentimento.

La piccola frase — «Sa, io potrei anche smettere domani» — vale allora per il senso che assume, come si usa dire, nel «sottotesto». È parte di un disagio, di una disillusione, di un'amarezza che fa recitare ad alcuni fra i nostri attori più noti, di questi tempi, la parte del disamore. Stoppa, col suo silenzio sdegnoso; Albertazzi, con i suoi manifesti a lutto sulla morte del teatro; Gassman, con le sue dichiarazioni di stanchezza; Scaccia, con i suoi sarcastici commenti; la Aldini, irrequieta e scontenta. Tanti altri, che magari non amano atteggiarsi a Cyrano de Bergerac come Carmelo Bene, per infilzare i critici, ma che con pacatezza o mestizia dichiarano di essere delusi, di faticare a conservare gli entusiasmi, di sentirsi lesi, e of-

fesi, dagli usi e dai costumi di un sistema teatrale nel quale stentano a riconoscersi.

Di questa *crisi di identità* che minaccia l'attore — e che è qualcosa di più complesso e profondo, diciamo subito, di una *querelle* generazionale, di una storia del «tempo che passa» — abbiamo voluto perciò parlare con Valeria Moriconi, ben sapendo che potevamo contare sulla sua reattività di donna di carattere e di attrice sensibile. Inevitabile, di conseguenza, la prima domanda: uno sguardo al cammino percorso, un confronto fra ieri e oggi.

IL MERITO CONTA MENO

MORICONI - Ieri? L'entusiasmo. La carriera non aveva questo nome; era come una mela, da morderci dentro, avidamente. Un entusiasmo che rasentava l'incoscienza: essere la protagonista femminile in *De Pretore Vincenzo* nel '57, accanto a Eduardo, significò affrontare un'esperienza rischiosa con l'aiuto dell'incoscienza. Entusiasmo, incoscienza e fiducia. È la fiducia, oggi, che si è incrinata. Si sapeva allora, non credo che ciò facesse parte della giovanile incoscienza, che chi era bravo, e ce la metteva tutta, avrebbe fatto strada.

HYSTRIO - Oggi?

M. - Oggi no. La cosa non è automatica. La selezione naturale non funziona più. Si sono trovati dei succedanei al talento. Una volta eravamo tutti allineati al traguardo di partenza e poi andava avanti soltanto chi aveva buone gambe. Oggi non è più così, si è trovato il modo di fare avanzare anche gli storpi.

H. - In che modo avviene il miracolo?

M. - In tanti modi, con tanti arrangiamenti. E alla base di tutto direi che il fenomeno, il brutto fenomeno che si è sostituito alla selezione secondo il merito, si chiama paternalismo.

H. - Vuol dire?

M. - Un diffuso, squallido atteggiamento paternalistico che si ritrova in tutto il sistema teatrale italiano. E che parte dall'alto. Che cosa fa, infatti, lo Stato? Non volendo, o non potendo intervenire sulle strutture del sistema teatrale, fa la politica delle sovvenzioni. Elargisce del denaro così, alla cieca, quasi volesse mettersi la coscienza in pace. Che cosa ne consegue? Che chi avrebbe qualche buona ragione per cambiare mestiere non lo fa, tira a campare, va avanti sulla strada sba-



gliata per forza d'inerzia.

H. - *Non è una visione ottimistica della situazione.*

M. - Non lo è. Troppe erbacce soffocano le buone piante nel giardino del teatro. Al valore artistico, alla professionalità sono subentrati altri criteri. Contano il gioco delle influenze, le protezioni. Scarseggiano l'appoggio disinteressato, l'aiuto sincero, l'attenzione per il merito. Uno può essere anche bravissimo, ma sarà giudicato in base al suo «potere contrattuale», per gli appoggi che può vantare presso i direttori di teatri, gli impresari, gli erogatori di sovvenzioni. Non credo di dirle cose nuove. È press'a poco così in tutto il mondo della cultura, nelle altre attività del paese.

H. - *Tutto sta a vedere se stiamo parlando di inclinazioni — anzi, di perversioni — alle quali non c'è rimedio. O se queste cose succedono perché c'è indebita occupazione degli spazi dell'arte da parte del politico, e perché risultano inquinati i filtri selettivi della qualità.*

M. - È certo che questa mentalità distorta si manifesta perché sono distorte le regole del gioco. Per esempio: perché è andato deteriorandosi il concetto del lavoro dell'attore? Perché per me, a vent'anni, il teatro è stato una scelta di vita — una scelta bella, esaltante proprio perché scomoda — mentre per tanti giovani, oggi, è un mestiere come un altro, un tran-tran non certo esaltante: oggi faccio Shakespeare e domani uno sceneggiato in tivù, poi un po' di radio, magari un po' di doppiaggio, si vedrà. Il nostro problema era fare bene Ofelia, o Lady Macbeth, il loro è quello di vivere confortevolmente. Non voglio e non devo generalizzare, ma constato che per molti la massima aspirazione è farsi una nicchia in un teatro stabile,

faticare poco, percepire un salario sicuro.

H. - *La routine invece della vocazione.*

M. - Sì. Tutto, la mentalità e il sistema, incoraggia questa concezione ordinaria, riduttiva del mestiere. Quando io cominciai, sapevo che facevo una scelta di follia, che mi votavo ad una vita zingaresca. Mi interessava abitare certi personaggi, non prendere regolarmente uno stipendio.

H. *Vuol dire che un attore, per essere tale, deve preoccuparsi anzitutto di tagliarsi addosso un repertorio adatto alla propria sensibilità?*

IL DOVERE DELLA COERENZA

M. - Anche, ma non soltanto. Non sempre possiamo sceglierci un repertorio, qualche volta il repertorio sceglie noi. L'importante, per un attore, è sapere quali spazi del teatro vuole riempire. In base ai gusti, alla cultura e alla sensibilità che gli appartengono. È una questione di coerenza.

H. - *Che cosa intende, per coerenza di un attore?*

M. - Mi spiego con un esempio. Carmelo Bene e Vittorio Gassman sono attori profondamente diversi. A loro modo, però, sono coerenti. Non è coerente, invece... No, non faccio nomi.

H. - *Prima lei diceva che l'attore si lascia distrarre, in un certo senso, da troppi impegni: televisione, cinema, doppiaggio. Possiamo dire che nella caduta di tensione dell'attore d'oggi entrano anche questa dispersione di attività e di funzioni, un certo eclettismo che induce alla routine; è lo smarrimento di quello che potremmo definire lo specifico teatrale?*

M. - Credo di sì. A furia di compromessi si abbassano livelli e qualità. Troppi attori, anche fra quelli che erano promessi ad un brillante avvenire, tendono ad uniformarsi non verso l'alto, ma verso il basso. Ma è la «grana» stessa della vita che è cambiata. Si tende a consumare tutto, la vita, la natura, l'arte, la poesia, le idee. E il teatro.

H. - *È per questo, forse, che il repertorio contemporaneo è calato di tono. Si produce per il consumo immediato. Mentre chi scrive ha bisogno dell'illusione della posterità.*

M. - Può darsi. È venuta a mancare anche una prospettiva. Io credo però che il senso del teatro non si perda. Ammettiamo pure che nella moderna società dello spettacolo sia destinato a restare, come si dice, arte di minoranza. Bene, la cosa non mi getta nella disperazione. Diventerà per ciò stesso anche più necessario. Penso alla mia recente esperienza al Teatro Studio di Milano, alla lettura delle lettere fra Goethe e le sue donne che ho fatto con De Francovich. Un pubblico attento, composto prevalentemente da giovani, ha ascoltato in silenzio quei testi capricciosi e sublimi, come se assistesse allo svolgimento di un rito. Serate così hanno un valore inestimabile, che non può essere quantificato in termini di audience, come si fa con i varietà televisivi.

H. *C'è però, per fare l'avvocato del diavolo, chi dice che opinioni del genere riconducono a un'idea elitaria, aristocratica del teatro.*

M. - Non m'importa che si dica questo. Io so che non è così. Che è demagogico ragionare soltanto in termini di grandi numeri. La verità è che non c'è teatro senza qualità, neppure teatro di massa.

H. - *Parliamo allora del teatro di massa. O popolare, come altri dicono.*

M. - Sì, credo che siamo al nocciolo della questione. È ora di dire che nel nome del teatro popolare si mettono in scena delle cose immonde, senza rilevanza. O noiosissime. Dov'è scritto che il teatro popolare debba essere noioso? Che sulla scena di un teatro popolare sia vietato operare scelte culturali serie? Che un teatro popolare sia autorizzato, per il semplice fatto di essere tale, a non rispettare i suoi contratti con il pubblico da una parte e con i teatranti dall'altra? Perché lei sa che questo succede.

H. - *Vuol dire che c'è da ristabilire, non soltanto in sede estetica, una nozione del teatro oggi confusa?*

M. - Certamente sì. Una nozione del teatro anche come prodotto, che dev'essere realizzato con senso di professionalità.

Basta con il ciarpame, basta con i ciarlatani.

H. - *All'origine del male, lei diceva, c'è l'attuale sistema delle sovvenzioni.*

M. - Posso dire questo: all'inizio degli anni Sessanta, noi della Compagnia dei Quattro sovvenzioni ne avevamo pochissime. Si andava avanti con i nostri mezzi, eppure riuscivamo a cavarcela, recitavamo il *Rinoceronte* di Ionesco o *La Bisbetica domata* di Shakespeare. Chi ha vissuto quel periodo e ha un po' di memoria ricorda che cosa sono state quelle stagioni della Compagnia dei Quattro. Se ne può dedurre che delle sovvenzioni, in fondo, si può fare a meno.

H. - *Andiamo al dunque. Abolirle, allora?*

M. - Mi rendo conto che la mia risposta potrà suscitare un putiferio. Però io dico: pur di farla finita con questo sistema, sì: aboliamole. Lo Stato, in cambio, dovrebbe applicare la detassazione dei proventi sugli spettacoli teatrali.

H. - *Significa, in sostanza, un ritorno alla pura legge di mercato. Chi ha più filo fa più tela.*

M. - Mi sembra giusto. Un teatro sano deve saper rispondere alla legge della domanda e dell'offerta. Sennò è un teatro assistito, parassitario. Come accade per certi Teatri Stabili, i quali sostengono che si considerano esonerati dal dovere di tener conto delle buone regole di una corretta gestione. Quasi che dovessero vendere senza incassare.

NON CEDERE MAI LE ARMI

H. - *Lei conosce le due obiezioni a questo ragionamento. La prima è questa: insistere per il ripristino della pura legge di mercato significa riferirsi ai gusti di un pubblico che è quello educato — qui educato sta per fuorviato — dalla televisione. Col che si torna alla legge dei grandi numeri: programmare spettacoli che debbono «andar bene per tutti», realizzare stagioni dal profilo basso, perdere insomma di vista lo specifico teatrale. Seconda obiezione: proprio perché si sente l'esigenza di un teatro d'arte, più facilmente erogabile con il teatro pubblico che nella sfera dell'iniziativa privata, gli Stabili hanno il diritto di derogare dalle strette regole della economicità di gestione.*

M. - Credo che il discorso sia più complicato. Le ragioni superlative del teatro d'arte sono state spesso un alibi per giustificare folle gestionali. O per coprire operazioni altrimenti non giustificate. È vero invece che il Teatro con la maiuscola non deve cedere le armi davanti a non importa quale pubblico. Ci sono dei limiti di gusto, di cultura, di impegno civile che non debbono essere valicati. Bisogna trovare il modo, di volta in volta, di interessare il pubblico al buon teatro, di prepararlo a quello che vedrà. Di richiamarlo con il grande testo, l'attore illustre, il regista di prestigio. Di spiegargli, se uno spettacolo è scomodo, le ragioni per cui convenga che vada a vederlo.

H. - *Ecco. Stabilito che il pubblico «non è sempre innocente», che il pubblico va stimolato e guidato, cerchiamo di capire come si potrebbe evitare l'emarginazione, che dura da troppo tempo, delle avanguardie. Più minoritarie del teatro «ordinario», le avanguardie, naturalmente: ma l'Europa del teatro dovrebbe evitare il ripetersi dello scandalo degli anni Cinquanta, quando Samuel Beckett faceva il giro dei teatri di Parigi con il copione di Godot sotto il braccio, e nessuno voleva rappresentarglielo. Allora: la lasciamo rosolare a fuoco lento nel suo ghetto, l'avanguardia? Diamo retta ai «profeti della separatezza» che parlano, spesso non disinteressatamente, di teatri diversi e inconciliabili, oppure diamo, all'avanguardia i mezzi per esprimersi, per comunicare, per interagire con l'insieme della scena?*

M. - Ma certo: occorre aiutare la sperimentazione, incoraggiare i laboratori di ricerca, dare fiducia alle nuove leve. Non si debbono negare in blocco le nuove proposte, chiudersi al nuovo, rifiutare i fermenti di rinnovamento. Quanto, dal nuovo teatro, emerge con caratteri di poesia e di necessità dev'essere aiutato. Anche in concreto. Ma questo non deve indurre gli erogatori di fondi pubblici a una indiscriminata, demago-

gica e perciò colpevole indulgenza.

H. - *Come non perdere la bussola?*

M. - Cominciando ad usare il metro della professionalità. Ci sono dei giovani attori i quali si credono portatori di messaggi, si sentono investiti del compito di salvare il teatro e invece, poverini, non sanno muoversi in scena, non riescono a rendere intellegibile un testo, non hanno una sola idea. Non credo che sia ingiusto, o crudele, chiedere loro che, prima di tutto, si impadroniscano dei ferri del mestiere. Per arrivare a tracciare pochi segni geniali Picasso, prima, ha dovuto imparare le regole del disegno.

H. - *Sì, ma chi può e deve giudicare i livelli di professionalità? Gli stessi erogatori delle sovvenzioni?*

M. - Qui sta un altro punto. No, per distribuire bene le sovvenzioni, per realizzare in ogni caso un'efficace politica di intervento teatrale, gli amministratori e i burocrati non bastano. E neppure i politici. Quando si parla di questioni artistiche, e il teatro è arte, i cosiddetti tecnici debbono poter fare delle valutazioni di merito e di valore. Altrimenti sbagliano. Diciamo allora, per cominciare, che occorrerà definire meglio l'identità dell'organo di tutela ministeriale. Antica questione. Occorre un ministero dello Spettacolo, separato da quello del Turismo. Soltanto così si arriverà a formare quadri responsabili. E a definire le competenze. Poi bisognerà pure che la gente di cultura dica che è ora di finirla con il teatro Cenerentola che viene dopo il cinema, il balletto, la musica.

H. - *Questo discorso non contraddice il no alle sovvenzioni precedente?*

LA VENEXIANA E FILUMENA

M. - Non sollecito montagne di denaro per il teatro. Chiedo attenzione, rispetto. Chiedo il suo giusto inserimento in un sistema culturale che non sia più cialtronesco. Si può fare del buon teatro con scarsissimi mezzi. Ha visto come sto facendo l'ultima versione di *Emma B. vedova Giocasta* di Savinio? Una corda tirata in palcoscenico, per appendere gli abiti; via gli armadi, i mobili e il resto. Eppure funziona. Funziona perché il testo tiene benissimo il posto di una macchina scenografica. Perché buttar via il denaro, come fanno certi Stabili, spostando autocarri con rimorchio carichi di scene, quando si possono raggiungere gli stessi risultati con la fantasia? Perché non chiedere al teatro un *Platonov* senza ballatoi, giardini, stagni, arcobaleni e colombe, un *Platonov* che non sia cinema trasferito sulla scena?

H. - *È d'obbligo una domanda sulla sua esperienza al Teatro di Roma. Che cosa ne ha ricavato?*

M. - Una grande amarezza. Ma non voglio entrare nei dettagli. Non voglio addentrarmi in una guerra privata. Penso di poter dire, però, che uno spettacolo come *La Venexiana* meritava di essere curato meglio.

H. - *Cioè?*

M. - Nella distribuzione. Era uno spettacolo che si pagava da solo. C'è stata la bella vetrina di Los Angeles, ma non è bastata. In due anni sono state fatte 160 repliche. Poche. Meno, molto meno di *Filumena Marturano*.

H. - *Ma Filumena sta dandole delle consolazioni.*

M. - Sì. Tantissime. Anche se qualcuno ha creduto di criticarmi perché, io marchigiana, recito in napoletano. Costui dimentica che era stato proprio De Filippo a incoraggiarmi nel ruolo della grande Titina. Io, grata e commossa, gli ho obbedito. E sono contenta che il pubblico abbia capito che nella mia decisione di fare *Filumena* c'era tanto affetto per Eduardo e Titina. □

Il ritratto di Valeria Moriconi per la copertina di questo numero di «Hystrio» è stato appositamente eseguito da Vannetta Cavallotti, pittrice e scultrice della Scuola torinese che oggi vive e lavora a Bergamo. Vannetta Cavallotti è la nipote dell'indimenticato Lucio Ridenti, il cui nome è per la gente di teatro legato a «Il Dramma». Le sculture-oggetto della Cavallotti, di impianto surreale ed eseguite con resine e similplastiche, sono state esposte nelle più importanti gallerie d'Europa.

Le fotografie a corredo dell'intervista sono immagini recenti di Valeria Moriconi.

INTERVISTA-SFOGO DI WALTER PAGLIARO

COM'È DIFFICILE LAVORARE CON DIGNITÀ

Perché ho lasciato il «Piccolo» e perché sono tornato - Penso che i teatri pubblici debbano rinnovare quadri e repertorio - Oggi i meriti contano relativamente e le carriere dipendono dalle protezioni politiche - Se un esordiente fa un passo falso è finito: la prova d'appello non è prevista - Voglio affrontare nel futuro la Tetralogia di Ibsen e lavorare con i giovani dell'Accademia.

ANGELO LONGONI



Un giovane regista, Walter Pagliaro, che è tornato al teatro dove aveva mosso i primi passi, il Piccolo di Milano, dopo una nuova serie di esperienze difficili e stimolanti. Un giovane commediografo, Angelo Longoni, che ha appena vinto ex-aequo il Premio Riccione. Dalla loro conversazione emergono problemi, delusioni e speranze della *nouvelle vague* del teatro italiano.

Hystrio - *Teatralmente, come sappiamo, lei nasce al Piccolo Teatro di Milano.*

Pagliaro - Sì, al Piccolo Teatro, dove ho lavorato per cinque stagioni. Il Piccolo e Strehler sono stati il mio modello di lavoro; credo che il Piccolo sia l'unico luogo in Italia nel quale sia possibile realizzare un vero teatro d'arte con i tempi di approfondimento necessari, con attori e scenografi adeguati. Ho conosciuto Strehler mentre stava realizzando *Il Campiello*, io stavo preparando la mia tesi in architettura su «lo spazio illusorio», e mi interessava il suo lavoro sulla piazza e sulla scena teatrale.

Dopo qualche tempo a Strehler è parso di riscontrare in me una certa passione e versatilità per il teatro e mi ha invitato a rimanere con lui come suo assistente. Il mio debutto come regista è nel '79 con *Aspettando Godot* di Beckett, subito dopo ho messo in scena *L'illusion Comique* di Corneille, che allora era una novità assoluta per l'Italia. Furono due discreti successi.

Sono nati a quel punto alcuni problemi di rapporto con altre persone all'interno del Piccolo Teatro, la mia necessità di continuare a fare regie si scontrava con le esigenze, per altro più che lecite, di altri registi. Questo è uno dei motivi della mia uscita dal Piccolo; inoltre allora avevo trent'anni, l'età in cui si cerca di andare avanti da soli, di conoscere altre realtà, di uscire dalla «famiglia».

Da allora ho iniziato a girare un po' tutta l'Italia, cominciando dall'Ater, dove mi sono fermato due anni realizzando un progetto sulla drammaturgia contemporanea. Continuai il mio discorso su Beckett e con Gianni Santuccio e Giancarlo Dettori realizzai *Finale di Partita*. Poi andai a Genova, dove mi aspettava un progetto Kleist composto da due spettacoli: *Anfitrione* e *Il Principe di Homburg*.

Da Genova a Ginevra, non avevo mai lavorato all'estero e gli attori francesi mi avevano sempre interessato; così ho accettato di fare la regia di due spettacoli: *Come tu mi vuoi* di Pirandello, l'unico testo col quale mi sono cimentato, e *Berenice* di Racine, con la scenografia di Ezio Frigerio. Sono poi tornato in Italia per realizzare un incontro con i classici greci al Teatro di Siracusa, li ho messi in scena *Filottete* e *Antigone* di Sofocle, un'esperienza al di fuori degli spazi teatrali tradizionali.

C'È CRITICO E CRITICO

Successivamente ho ricevuto un invito dal maestro Menotti per realizzare uno spettacolo a Spoleto, da qui la mia proposta di due atti unici sconosciuti di Schnitzler. In tutti questi anni i miei rapporti con il Piccolo Teatro sono continuati. Sono sempre stato in contatto con Strehler, che adesso mi ha invitato a partecipare al primo anno del Progetto Faust.

Oltre a *Mon Faust* e a *Filottete* metterò in scena *Stella*, una commedia giovanile di Goethe. Il mio ritorno al Piccolo avviene dopo sette anni di esperienze felici e di collaborazioni con grandi professionisti, scenografi, costumisti e attori, in continuità con gli insegnamenti di rigore e di approfondimento impartiti da Strehler.

H. - *Parliamo della critica. Com'è stata con lei?*

P. - Ho un buon rapporto con i critici. Ci sono critici che stimo e altri che stimo meno. Alcuni critici sanno scrivere e conoscono il teatro, altri non conoscono sufficientemente il mestiere del teatro, di noi registi, degli attori, degli scenografi e, qualche volta, non sanno neanche scrivere. Un critico che ho stimato è Roberto De Monticelli, che tra l'altro non è mai stato tenero con me. Non era solo un critico ma anche un uomo di teatro, un vero tramite tra la platea e il palcoscenico.

I miei primi due spettacoli sono stati accolti bene dalla critica e tutti mi hanno dato un aiuto ad iniziare la mia carriera, ma da quel momento è stato tutto molto più difficile perché quel consenso non si è più verificato.

H. - *Esistono progetti che non è riuscito a realizzare?*

P. - Molti, e uno in particolare, la *Tetralogia* di Ibsen. L'ho proposta ma non sono riuscito a realizzarla, forse non ero ancora pronto e in fondo è stato un bene. Volevo fare *Solness*, *Piccolo Eyolf*, *Borkman* e *Quando noi morti ci destiamo*: quattro testi terminali di Ibsen. Dovrò aspettare ancora qualche anno. Comunque, credo che compito di un regista oggi sia quello di mettere in scena testi poco conosciuti, non importa se del '700, dell'800 o dei nostri giorni; l'importante è che non siano testi inflazionati.

H. - *Cosa ne pensa della drammaturgia contemporanea?*

P. - Le persone che sanno scrivere ci sono, ma devono essere più vicine al teatro, ai teatri. È un problema di strutture, i teatri stabili do-



vrebbero dare maggiori possibilità ai giovani drammaturghi. Ma attenzione, senza appesantirli esageratamente di responsabilità. In Italia troppo facilmente si affossano gli autori o i registi se uno spettacolo va male, è una legge folle secondo la quale se imbrotchi al primo colpo ti chiamano tutti, se sbagli non ti chiama più nessuno.

LE PROTEZIONI DEI POLITICI

H. - *Parliamo degli Stabili. Che cosa si può fare per ringiovanirli?*

P. - Non è sufficiente inserire i giovani, bisogna ringiovanire i repertori, aumentare gli stimoli. Bisogna lavorare sulla qualità e sulla quantità, produrre di più e fare meno *tournee*, sperimentare molte persone in modo da formare nuovi talenti. Bisogna anche rinnovare le direzioni degli stabili.

Come accade all'estero, bisognerebbe sottrarre la direzione agli ingombranti consigli d'amministrazione per darla a uno o due registi per un periodo di tre o quattro anni. Questo significa che un giovane regista comincerebbe, ad esempio, col dirigere un teatro periferico per poi passare successivamente a teatri più importanti.

H. - *Questo presuppone però una società teatrale diversa dall'attuale, che privilegi il merito e non l'appartenenza politica.*

P. - Certo, la situazione attuale è terribile. Ormai tutto avviene per protezione politica. Dal canto mio posso dire di non aver mai lavorato o di non aver mai fatto lavorare qualcuno per questioni di appartenenza politica, ma non so fino a quando tutto questo potrà durare.

H. - *Quello che dice riguarda più in generale il costume in tutti i settori della vita italiana.*

P. - Sì, per il teatro però dovrebbe essere diverso. In teatro è difficile bluffare. Puoi avere tutti gli aiuti del mondo, ma se non sai gestire quello che hai ottenuto, prima o poi lo si vede. Poi c'è un discorso sulla professionalità, si vedono sempre più attori che non sono attori, registi che non sono registi, sce-

nografi che non sono scenografi, traduttori che non sono traduttori. Perché per fare qualsiasi professione occorre un'abilitazione professionale, o l'iscrizione ad un albo professionale, e invece per fare il teatro chiunque, purché abbia una protezione politica, può considerarsi regista, attore, autore?

Io confido nei grandi vecchi che hanno fatto il teatro italiano, quelle persone oneste che conoscono bene la situazione e che non devono sottostare alle leggi della politica. Sono loro che devono aiutare i giovani che meritano a superare la cortina dei compromessi; sono loro che devono salvare quello che loro stessi hanno creato negli ultimi quarant'anni di vita teatrale italiana. Confido nei giornalisti e negli intellettuali perché denuncino questo stato di cose, e perché provochino reazioni e dibattiti su questo argomento.

TORNERÒ A KLEIST

H. - *Questo, però, non può accadere in tempi brevi.*

P. - Certo, la situazione politica italiana annulla qualsiasi tentativo di far accadere qualcosa in tempi immediati. Confido nel prossimo decennio, spero che l'uomo non si preoccupi soltanto della rivoluzione tecnologica o genetica, ma che si cerchi un nuovo rapporto tra individuo e società.

H. - *Per il futuro?*

P. - Vorrei realizzare uno spettacolo con gli allievi dell'Accademia d'Arte drammatica a Roma, non so ancora cosa farò esattamente, ma ho voglia di lavorare con dei giovani. Un'idea potrebbe essere quella di allestire dei testi quasi sconosciuti di Schnitzler. Mi piacerebbe mettere in scena *Il pappagallo verde*, ma vorrei anche tornare a Kleist con *Caterinetta di Haiborn*. □

Nella pagina a lato, sotto il titolo, Walter Pagliaro. In questa pagina una scena di «La donna col pugnale» di Schnitzler, regia di Pagliaro, con Delia Boccardo e Lino Capolicchio (foto de Furla).

DUE ARMI MOLTO ANTICHE
E NUOVISSIME DELLA SCENA

IL GRAN TEATRO DEL SARCASMO E DELL'IRONIA

«Hystrio» propone un percorso per capire le motivazioni, i meccanismi e le funzioni di due filoni presenti nella drammaturgia di tutti i tempi - Il sarcastico combatte con furore per la propria verità, l'ironista vorrebbe mettere da parte rabbia e passione per stare al di sopra della mischia - Il primo è legato alle contingenze sociali e politiche, il secondo è conscio della relatività delle cose - Le riflessioni di Schlegel, Baudelaire, Kierkegaard, Bergson, Freud, Pirandello, Barthes, Jankélévitch.





IRONIA, SARCASMO E DINTORNI

ALCUNE DEFINIZIONI D'AUTORE

L'ironia è al suo posto solo come mezzo pedagogico, da parte di un insegnante nei rapporti con allievi di qualsiasi specie: il suo scopo è di umiliare e di far provare vergogna, ma a quel modo salutare che fa risvegliare buoni propositi e che ci comanda di portare venerazione e gratitudine, come a un medico, a colui che ci ha così trattati. L'ironico si finge ignorante, e lo fa così bene, che gli allievi che con lui conferiscono si illudono, e credendo in buona fede di saperla più lunga, diventano sfacciati e si scoprono da tutte le parti: perdono ogni cautela e si mostrano come sono: finché a un certo momento il lume, che essi tenevano in faccia all'insegnante, non fa ricadere i suoi raggi in modo molto umiliante su loro stessi. — Dove non ha luogo un rapporto come quello tra insegnante e allievo, essa è un malvezzo, una passione volgare. Tutti gli scrittori ironici contano sullo stolto genere di uomini, i quali amano sentirsi superiori a tutti gli altri insieme all'autore, che essi considerano come il portavoce della loro presunzione. L'abitudine all'ironia, come anche quella al sarcasmo, rovina del resto il carattere, essa conferisce a poco a poco una qualità di malevola superiorità: alla fine si è simili a dei cani mordaci che abbiano imparato a ridere oltre che a mordere.

F. NIETZSCHE, *Umano, troppo umano*, 1878

La trasposizione potrà farsi nelle due direzioni inverse: ora si annuncerà quel che dovrebbe essere, fingendo di credere che è precisamente quel che è, e in questo consiste l'ironia — ora, al contrario, si descriverà minuziosamente e scrupolosamente quel che è, dando a credere che proprio così le cose debbono essere: in tal modo spesso procede l'umorismo. L'umorismo così definito, è il contrario dell'ironia. L'uno e l'altro sono forme della satira, ma l'ironia è di natura oratoria, mentre l'umorismo è di natura descrittiva. Si accentua l'ironia lasciandosi sollevare sempre più in alto dall'idea del bene; perciò l'ironia può accalorarsi interiormente fino a diventare, in qualche maniera, eloquenza sotto pressione.

H. BERGSON, *Il riso*, 1900.

L'artista ordinario bada al corpo solamente: l'umorista bada al corpo e all'ombra, e talvolta più all'ombra che al corpo; nota tutti gli scherzi di quest'ombra, com'essa ora s'allunghi ed ora s'intozzi, quasi a far le smorfie al corpo, che intanto non la calcola e non se ne cura.

Nelle rappresentazioni comiche medievali del diavolo, troviamo uno scolaro che per farsi beffe di lui gli dà ad acchiappare la propria ombra sul muro. Chi rappresentò questo diavolo non era certamente un umorista. Quanto valga un'ombra l'umorista sa bene: il Peter Schlemihl di Chamusso informi.

L. PIRANDELLO, *L'umorismo*, 1908.

Lo scrittore satirico non può mai sacrificare qualcosa di superiore per una battuta: perché la sua battuta è sempre superiore a ciò che sacrifica. Ridotta all'opinione, la sua battuta può essere ingiusta: il pensiero è sempre nel giusto. Predisporre già cose e persone in modo tale che nessuno avrà da patire un'ingiustizia.

La satira è estranea a qualsiasi ostilità e significa una benevolenza per una totalità ideale, che essa raggiunge non andando contro ma attraversando i singoli esseri reali.

K. KRAUS, *Pro domo et mundo*, 1912.

L'umorismo ha non solo un che di liberatorio, come il motto di spirito e la comicità, ma anche un che di grandioso e nobilitante: e questi tratti non sono rintracciabili negli altri due modi testé citati di conseguire piacere mediante l'attività intellettuale. La grandiosità risiede evidentemente nel trionfo del narcisismo, nell'affermazione vittoriosa dell'invulnerabilità dell'io. L'io rifiuta di lasciarsi affliggere dalle ragioni della realtà, di lasciarsi costringere alla sofferenza, insiste nel pretendere che i traumi del mondo esterno non possono intaccarlo, dimostra anzi che questi traumi non sono altro per lui che occasioni per ottenere piacere. Quest'ultimo elemento è assolutamente essenziale per l'umorismo.

S. FREUD, *L'umorismo*, 1927.

L'ironia avrà ragione. Sia per il suo conformismo ingannatore, sia per il cinismo, sia semplicemente lasciando che lo scandalo si renda ridicolo da solo, l'ironia, cioè la «caricatura», deve ritenersi il rimedio specifico per lo scandalo. L'ironia, essendo obliqua, si schiera alla fine per la rettitudine; vuole che lo scandalo larvato si dichiari con franchezza; che l'inconscio diventi cosciente; concentra l'assurdità perché quest'ultima sia pura e realmente scandalosa. Ne segue che la doppiezza dell'ironia non sussisterebbe senza la doppiezza dello scandalo. Non è stato l'ironista a cominciare; ma, al contrario, perché esistevano già negli animi molti meandri, reticenze ed enigmi, l'ironia si è resa necessaria [...]. L'ironista è come un acrobata che si abbandona ad equilibristici vertiginosi al limite del credibile e ci riesce, da buon funambolo, grazie alla precisione dei suoi riflessi e grazie al movimento. L'ironia non è dunque la semignosa crepuscolare e ambigua di un oggetto in chiaroscuro, l'ironia è invece un sapere lucidissimo, e talmente padrone di sé da essere in grado di giocare con l'errore, come l'Ulisse dell'Ippia minore è talmente informato sul vero da poter dire a fortiori il falso.

V. JANKÉLÉVITCH, *L'ironia*, 1964.

IL FILO ROSSO DI UN TEATRO
CHE VUOLE CAMBIARE LA SOCIETÀ

UNA RISATA ININTERROTTA DA ARISTOFANE A BRECHT

Umorismo e satira, ironia e sarcasmo sono atteggiamenti che rispondono ai grandi movimenti della storia - Che cos'hanno in comune Sofocle e Shakespeare, Majakovskij e Jarry, Cechov e Beckett? - Quando anche il tragico è ironico - I becchini dell'«Amleto» e «Madre Coraggio».

ETTORE CAPRIOLO

Nella storia della drammaturgia ironia e sarcasmo a volte confinano, anche imprimendo di sé opere differenti del medesimo autore. Si ha sarcasmo quando chi scrive crede appassionatamente nelle proprie verità e combatte con un furore altrettanto convinto i propri nemici. L'esempio classico è il teatro comico di Aristofane, più precisamente il primo periodo della sua produzione. Cleone, Socrate o Euripide non sono semplicemente presi in giro, ma demoliti con ferocia. Il poeta ne sottolinea rabbiosamente le ridicolaggini senza ombra di bonarietà; non concede loro alcuna attenuante, non si preoccupa di costruirli come figure a tutto tondo (e in qualche caso i posteri, non a torto, protestano). Sono per lui meri bersagli di un implacabile tiro a segno.

Lo stesso atteggiamento ritorna soprattutto in momenti di grande tensione sociale, quando la satira non è più sufficiente e l'obiettivo non è correggere o riformare, ma demolire e cambiare radicalmente. Succede con la rivoluzione francese (caso limite è *Le jugement dernier des rois* di Maréchal) come con quella russa e le sue conseguenze immediate (basterà citare i copioni di Majakovskij), con la lotta antinazista (per esempio il Brecht della *Resistibile ascesa di Arturo Ui*) come con la rivolta contro il sistema dei tardi anni Sessanta (da *Mac Bird!* di Barbara Garson alle farse-pamphlets di Dario Fo). Tutti questi testi presuppongono, dandola per scontata nell'animo dei loro destinatari o esplicitandola, una netta divisione tra «buoni» e «cattivi» il cui schematismo inevitabile è giustificato e spesso riscattato dall'intensità delle passioni in gioco e, quando c'è, dal turbinio delle trovate comiche, almeno agli occhi di chi non è programmaticamente schierato dalla parte opposta o di chi ha la ventura di guardarli con il distacco dei posteri (e allora i testi contano per ciò che sono e valgono e, per esempio, tra Majakovskij e Maréchal non sono più legittimamente possibili confusioni).

L'INTELLETTUALE ARRABBIATO

Di sarcasmo è lecito parlare, ma stavolta senza collegamenti diretti con avvenimenti storici precisi, anche per quel filone della drammaturgia quasi contemporanea che dall'*Ubu Roi* di Jarry porta al *Victor ou les enfants au pouvoir* di Vitrac e al primo Ionesco, quello precedente il fatale incontro con Bérenger (per limitarci, s'intende, a qualche momento decisivo nell'area francese, e non considerando le propaggini inglesi o polacche, cecoslovacche o tedesche). Anche qui il bersaglio è schematizzato e il furore e la passione che sottendono la strepitosa buffoneria sono leggibili senza difficoltà.

La differenza di fondo è che non sono testi nati per accompagnare battaglie in corso all'esterno. Esprimono semmai l'isolamento e la rabbia impotente dell'intellettuale di fronte a un mondo ferocemente chiuso nei suoi falsi valori e nella sua prepotente ignoranza. S'inscrivono insomma nella diffusa polemica contro la borghesia dominante, da intendere più che come specifica classe sociale (tant'è vero che nella drammaturgia d'opposizione delle democrazie popolari può essere sostituita dal moloch burocratico senza che cambi il tono) come punto d'incontro di tutto ciò che di più grottesco, di più ripugnante, di più filisteo sembra esistere in natura. L'arma del sarcasmo è impugnata con rabbia e i suoi colpi vanno magari a segno, ma scalfiscono appena la pelle coriacea del nemico, che prima relega i disturbatori in salette per pochi intimi, poi, a volte, li assorbe e li neutralizza accettandoli come glorie nazionali, anche nelle opere che erano state in origine motivo di scandalo.

PER SALVARSI NELL'AMBIGUITÀ

Dell'ironia è più difficile parlare, sia perché il termine stesso ha una sua storia, con frequenti modifiche di significato, sia perché definisce, nell'accezione più corrente da un paio di secoli, una molteplicità di atteggiamenti non riconducibili a un'unica definizione. Si può dire, per esempio, che rabbia e passione non ne fanno parte, almeno non in maniera esplicita; che il mondo è dato per quello che è, da osservare nelle sue stravaganze e nelle sue insensatezze, senza proporsi, almeno programmaticamente, di cambiarlo; che chi la pratica si pone di fronte al proprio materiale dal punto di vista di una sorta di dio onnisciente, al disopra della mischia, almeno nella maniera di mettere sulla carta, o sulla scena, quelli che, dopo tutto, sono anche e principalmente i suoi fantasmi. Ma queste delimitazioni restano molto generiche e la parola conserva quell'ambiguità e quell'inafferrabilità che l'hanno resa e continuano a renderla oggetto di stimolanti speculazioni. Nella misura in cui è possibile definirla, è lo strumento privilegiato del romanziere, assai più che del drammaturgo. Ma anche in teatro ha i suoi spazi.

Si può parlare di ironia drammatica o tragica quando il pubblico capisce ciò che sta succedendo sulla scena e quali ne sono gli autentici significati e il personaggio (o i personaggi) non soltanto lo ignora, ma avvia egli stesso i meccanismi che lo porteranno, contro i suoi intenti, alla catastrofe. Esempio classico è l'*Edipo Re* di Sofocle, che conduce a testa bassa la pro-

pria inchiesta, sordo a tutti gli avvertimenti, e nello stesso tempo emette personalmente la condanna inappellabile che finirà per colpirlo. Ma si potrebbero citare anche le scelte disastrosamente sbagliate che Lear e Gloucester fanno tra i loro rampolli, o la fiducia pessimamente riposta da Otello in Iago. Diversamente dagli sciagurati protagonisti, lo spettatore non confonde le belle frasi che pronunciano i loro futuri persecutori con la buia realtà dei loro animi. Segue dunque il cammino dell'eroe tragico con commozione e con partecipazione, certo, ma anche con la distaccata consapevolezza che gli orrori di cui egli è vittima non sono soltanto frutto di malevolenze esterne ma della sua colpevole credulità.

In questo senso dunque si può parlare di ironia nell'accezione che ne danno i romantici tedeschi: lo scrittore non si aspetta, e non vuole, che la sua opera sia presa totalmente sul serio: per quanto forte sia il suo stimolo creativo, rimane sempre criticamente conscio di ciò che fa e del perché lo fa. Di qui, probabilmente, per restare a Shakespeare, la funzione strutturale del «sub-plot» che illumina con un taglio differente la vicenda principale o quella degli intermezzi comici che si aprono anche nelle più cupe tragedie (i becchini di *Amleto*, la stupidità di Roderigo, le freddure del Fool, il portiere del *Macbeth*): è un modo di controllare la propria materia e di sollecitare lo spettatore attento alla lucidità.

Più spesso, comunque, si ha ironia quando si suggerisce o si mostra apertamente una discrepanza tra le parole e il loro significato, tra le azioni e le loro conseguenze, tra l'apparenza e la realtà. Nel primo caso si può legittimamente parlare di ironia verbale: i personaggi parlano tra loro, magari a lungo, ma ciò che si dicono ha rapporti solo tangenziali con ciò che in realtà vorrebbero, o dovrebbero, comunicarsi. Il linguaggio diventa, come nelle sorprese dell'amore di Marivaux, maschera sociale per nascondere, sotto le convenzioni di una conversazione garbata, sentimenti o interessi non confessabili; o, come nel teatro di Wilde, una spia delle menzogne e dei pregiudizi della buona società tardo-vittoriana; o, come in Pirandello, un modo di concettualizzare, e quindi di esorcizzare, motivi profondi di turbamento; o, come nelle commedie scritte da O'Casey per l'Abbey Theatre, una serie di pompose chiacchiere a vuoto che celano una codardia di comportamento; o come in Beckett, un parlare d'altro per non urlare tutta la propria disperazione.

L'IRONIA MALINCONICA

All'ironia verbale s'affianca un'ironia che potremmo definire di situazione. Ovviamente, anche in questi casi, il linguaggio funge ancora da spia, ma sono le peripezie dell'intreccio, e le diverse circostanze che esse determinano, gli strumenti principali di cui lo scrittore si serve per comunicare il proprio atteggiamento, a volte di gelido distacco, a volte di compassione trattenuta, nei confronti delle creature della sua immaginazione, e dunque di se stesso.

Anche qui gli esempi sono numerosi. I personaggi di Ibsen, per esempio, che vivono in malfermo equilibrio tra le loro illusorie libertà di scelta e di peso degli «spettri» provenienti dal passato o dal loro stesso inconscio che li opprime e li fa agire come patetiche marionette. Quelli di Cechov che si affannano a vuoto per ritrovare o tentare di tradurre in atto le grandi aspirazioni frustrate dalla vita che hanno condotto e dalla squallida realtà in cui vivono. Quelli del primo Shaw che, in termini provocatoriamente paradossali, capovolgono la nozione stessa di rispettabilità che la società del tempo considera sacra e inviolabile. O i paesani di Synge pronti a erigere monumenti a un giuggiolone pseudoparricida e a vituperarlo quando si rendono conto che è soltanto un bravo figliolo col solo difetto di sballarle un po' troppo grosse. O la *Madre Coraggio* di Brecht furbescamente convinta di trarre profitto dalla guerra quando di fatto ne è solo la vittima. O i piccoli borghesi di Horvath fotografati nelle loro miserie e nei loro velleitarismi al crepuscolo della Repubblica di Weimar.

Gli esempi potrebbero moltiplicarsi. Ma sono, appunto, esem-

ALCUNE DEFINIZIONI D'AUTORE

L'ironia non è altro che l'interrogativo che il linguaggio pone al linguaggio. La nostra abitudine di dare al simbolo un orizzonte religioso o poetico ci impedisce di percepire che c'è una ironia dei simboli, un modo di mettere in questione il linguaggio mediante gli eccessi manifesti, dichiarati, del linguaggio stesso. Di fronte alla povera ironia volterriana, prodotto narcisistico di una lingua troppo fiduciosa in se stessa, si può immaginare un'altra ironia, che, in mancanza di meglio, chiameremo barocca, in quanto gioca con le forme e non con gli esseri, in quanto dilata il linguaggio anziché comprimerlo. Per quale motivo questa ironia dovrebbe essere negata alla critica? Essa è forse l'unica parola seria che le sia rimasta, fintanto che lo statuto della scienza o del linguaggio non è ben stabilito — come sembra accadere ancor oggi. L'ironia è allora la possibilità concessa immediatamente al critico: la possibilità, come ha detto Kafka, di essere la verità, anziché di vederla. Ecco perché noi abbiamo il diritto di chiedergli, non già: fammi credere a ciò che dici, ma piuttosto: fammi credere alla tua decisione di dirlo.

R. BARTHES, *Critica e verità*, 1966.

Il non senso e il senso la smettono con il loro rapporto di opposizione dinamica, per entrare alla compresenza di una genesi statica, come non senso della superficie e senso che slitta su di essa. Il tragico e l'ironia fanno posto a un nuovo valore, l'umorismo. Se l'ironia è infatti la coestensibilità dell'essere con l'individuo, o dell'io con la rappresentazione, l'umorismo è la coestensività del senso e del non senso; l'umorismo è l'arte delle superfici e dei duplicati, delle singolarità nomadi e del punto aleatorio sempre spostato, l'arte della genesi statica, il sapere fare dell'eventuale puro o la quarta persona del singolare — ogni significazione, designazione e manifestazione sospese, ogni profondità e altezza abolite.

G. DELEUZE, *Logica del senso*, 1969.

Siamo i posteri. E questa è la nostra disgrazia, non una colpa: la colpa non è ormai che fatto personale, atto religioso. Solo la commedia può ancora venire a capo di noi. Il nostro mondo ha generato il grottesco assieme alla bomba atomica: un simile grottesco si trova nelle immagini apocalittiche di Hieronymus Bosch. Ma il grottesco non è che espressione sensibile, paradosso sensibile, la forma cioè di un'assenza di forma, il volto di un mondo senza volto. Anche l'arte, al pari della scienza, sembra non poter più fare a meno del concetto di paradosso; e con l'arte il nostro mondo, che ormai sopravvive solo grazie alla bomba atomica: nutrendosi di paura.

F. DÜRRENMATT, *Lo scrittore nel tempo*, 1972.

Ma c'è anche un senso che si fa prendere per il buon senso, che per giunta è considerato come il senso comune. È il vertice del comico, senonché il comico non manca di sapere sul non-rapporto che c'è nella faccenda, la faccenda del sesso. Ecco allora la nostra dignità che si fa avanti a dargli il cambio. Il buon senso rappresenta la suggestione, la commedia il riso. Vuol dire forse che bastano, oltre a essere poco compatibili?

J. LACAN, *Televisione*, 1974.

pi, non un elenco con pretese di completezza. Le singole opere possono tendere alla commedia o al dramma — più spesso sono una miscela inestricabile dei due generi — ma comune è la presenza di un osservatore distanziato che nasconde la sua passione sotto lo scetticismo, la sua tristezza sotto un sorriso più o meno acre. È un modo di guardare la realtà del proprio tempo mettendone in luce i mali segreti e le bugie clamorose, scoprendone insomma gli altarini ma con un atteggiamento che unisce al distacco un'affettuosa, anche se a volte riluttante, solidarietà. Il teatro dell'ironia, nelle sue molteplici espressioni, è una sfilata di personaggi che sono insieme ridicoli e patetici. Come la maggior parte di noi. Soprattutto quando crediamo di non esserlo. □

QUANDO IL RIDERE DIVENTA
LA PUNTA ESTREMA DELLA SERIETÀ

E L'IRONIA SPALANCÒ LE PORTE DELLA MODERNITÀ

«Il saggio non ride se non con paura», ammoniva Baudelaire - Freud sosteneva che «il vero ironista è l'inconscio, pronto a trasportare, omettere, travestire» - Secondo Pirandello l'umorismo, per esistere, ha bisogno di sciogliere la lingua, ed ha il pregio di instaurare l'indulgenza.

GIANCARLO RICCI

Per un'ironia della storia questo secolo incomincia con una curiosità: il 1900 è l'anno in cui Bergson pubblica il suo libro *Il riso. Saggio sul significato del comico*, nel 1905 Freud scrive *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, nel 1908 Pirandello il suo saggio su *L'umorismo*. In questi tre autori ci sembra di ritrovare gli echi letterari, filosofici, estetici dei secoli precedenti. Se per un istante volgiamo lo sguardo indietro ci imbattiamo nel 1855 in quella specie di epigramma — «Il saggio non ride se non tremando» — che è il fulcro delle riflessioni di Baudelaire nel suo *Dell'essenza del riso*. Il 1841 è l'anno in cui Kierkegaard pubblica il saggio *Sul concetto di ironia*. Più indietro ancora, all'inizio dell'Ottocento si afferma con Schlegel quell'ironia romantica tanto deprecata da Hegel in quanto «non prende nulla sul serio e scherza con tutte le forme».

Le porte da cui entra la modernità si aprono dunque a colpi di ironia, di motto di spirito, di umorismo. Questi strani personaggi entrano senza neanche bussare. È vero: le porte si aprono ma si richiudono subito. E quel che accadrà in Europa, per alcuni decenni, lascerà ben poco spirito da dedicare alle facezie. Tuttavia per una doppia ironia della storia nelle letterature europee del Novecento fioriranno spunti e temi estremamente ricchi di ironia, di umorismo, di sarcasmo.

Il riso dimora forse sulla punta estrema della serietà? Non solo. Abbiamo l'impressione che nulla possa fermare il riso che, come scrive Bergson in chiusura al suo libro, è come un «flutto fuggente che abbandona un poco di spuma sulla rena della spiaggia». Bergson è nel vero: «il riso nasce come questa spuma». «Il fanciullo che gioca corre per raccogliercela nel pugno, ma un attimo dopo si meraviglia di non avere che qualche goccia d'acqua nel cavo della mano». Certo: il riso è «un'esigua sostanza». Ma la sua «mobile forma, come la spuma del mare, scintilla»². Da quale oceano proviene questo «flutto fuggente» che approdando ai nostri lidi ri-

lascia questa scintilla? Chi è questo straniero che posa il suo piede ma non si decide a conquistarci una volta per tutte? Prometeo era riuscito, ingannando gli dei, a rubare loro il fuoco. Ma non ci fu nessuno, pare, che riuscì a sottrarre agli dei il riso. Il «vizio olimpico» (Nietzsche) non ci è concesso: pare che «gli dei nemmeno nelle sacre azioni possano impedirsi di ridere»³.

NON SAPPIAMO DI COSA RIDIAMO

Occorre dunque incominciare a distinguere, perché non va da sé che il riso accompagni immancabilmente l'ironia, il motto di spirito, il comico. D'altra parte il riso che scaturisce dal comico, dal sarcasmo, dalla satira è diverso da quello che proviene dal motto di spirito. L'ironia e l'umorismo non presuppongono il riso. Il gioco instaurato dal motto di spirito «costringe la mente», nota Freud, ad «apprendere una verità in due maniere diverse»⁴. È innanzi tutto Freud ad esplorare le diverse «collocazioni psichiche» — una topologia — in cui avvengono quei giochi che chiamiamo in modi differenti. A proposito dell'umorismo, per esempio, Freud osserva che esso è ottenuto «a spese della collera e dell'indignazione risparmiata»⁵. Anzi: «rigorosamente parlando non sappiamo di cosa ridiamo»⁶.

Freud in definitiva si spinge a esplorare il riso, la sua situazione, la sua logica in regioni prima di lui inesplorate. L'accento è posto su quella che chiama «scena psichica». Essa instaura le condizioni in cui il riso può scaturire come una forma di piacere. Ma si tratta di condizioni relative a un'economia psichica, regolate da un dispendio e da un risparmio: «Il piacere dell'arguzia ci è parso derivare dal dispendio inibitorio risparmiato, il piacere della comicità dal dispendio rappresentativo risparmiato e il piacere dell'umorismo dal dispendio emotivo risparmiato»⁷.

Altra piega assume in Bergson la vicenda del piacere e del riso, situati unicamente nella co-

micità. Bergson distingue il comico delle forme dal comico dei movimenti, il comico delle situazioni da quello delle parole. Tuttavia il riso di cui parla Bergson rimane, possiamo dire, un riso neutrale, indifferente, un riso esente da verità. Scrive: «Noi ridiamo d'un riso che è, per così dire, la caricatura di se stesso»⁸. Tale è il riso della comicità, un riso che proviene specularmente dall'altro: dalla goffaggine, dalla difformità, dal gesto involontario, dal travestimento, dall'esagerazione. Troviamo qui mille sfumature che comprendono anche la parodia, la caricatura, la derisione, la satira. *Lanx satura*: piatto rituale ricolmo di cibi diversi che predilige la mescolanza e la saturazione delle forme dei generi e degli stili. Questa curiosa derivazione etimologica della parola satira «sembra costituire la via maestra per svelare le forme occulte dell'altra Musa»⁹. Certamente c'è satira e satira. C'è anche una satira che è effettivamente satira, ossia che non rilascia più alcun riso tanto è ricolma di ovvietà.

Freud si sofferma su un aspetto strutturale che differenzia la natura del motto di spirito dal comico: «Il comico può accontentarsi della presenza di due persone: la prima, che scopre il comico, e la seconda, nella quale è scoperto. La terza persona, quella a cui il comico viene comunicato, rafforza il processo comico, ma non vi aggiunge niente di nuovo. Nel caso del motto, questa terza persona è indispensabile per compiere il processo che apporta piacere [...]. Il motto lo si crea, l'aspetto comico lo si scopre»¹⁰. In definitiva il comico — proprio perché lo si scopre e non lo si crea — non attinge a un'elaborazione inconscia, a quei «pensieri inconsci» che costituiscono invece la molla del motto di spirito. Forse per questo motivo Bergson nelle ultime pagine del suo libro proprio quando constata che il riso «non ha tempo di osservare dove tocca»¹¹, scrive che «il riso, innanzitutto, è una correzione» e che «non può essere assolutamente giusto». Traspare dunque una critica morale rivolta al riso, quasi a sot-

tolinare che l'impadroneggiabilità del riso, così antipedagogica, risulta una minaccia. In materia di riso come sapere, seguendo i rivoli nei quali scorre, dove approderà? Spesso il riso provocato dal comico approda sullo stesso lido, quello del senso comune. «C'è un senso — scrive J. Lacan — che si fa prendere per il buon senso, che per giunta è considerato come il senso comune. È il vertice del comico [...]»¹². Ci sembra dunque che l'anima del riso sia abitata da due nature: un riso che conferma il buon senso e che, per certi aspetti pone un freno all'intellettualità, e un riso che non sa rinunciare all'imparzialità, che «favorisce, amplificandolo, il pensiero» (Freud), che crea, attraverso un'elaborazione, «un altro modo di apprendere»¹³, un riso insomma che assale «la sicurezza della nostra stessa conoscenza»¹⁴. È lungo questa direzione che possiamo valutare una certa sovversione operata dalla psicanalisi. Non a caso Freud annota che «i filosofi fanno ricadere il motto di spirito nel genere comico e trattano del comico nell'ambito dell'estetica»¹⁵. Il passo compiuto da Freud, in sintesi, è di aver accostato il piacere derivante dal motto di spirito a una questione relativa a una verità inconscia, là dove, invece, la filosofia recitava questo piacere in un ambito strettamente estetico e edonistico. Ed è evidente che la filosofia è lontana dal ritenere il piacere derivante dal «lavoro dell'arguzia» (motto di spirito), un piacere intellettuale che «inseguendo le allusioni contenute del motto, percorre la via del pensiero attraverso l'inconscio»¹⁶. La funzione dell'immagine dell'Altro così come interviene nel comico, rimane in Bergson improntata alla rassicurazione, è purificata dalla straniante (*Unheimlich*), risulta in definitiva una mediazione dell'alterità. Per accennare appena lungo quale via il comico possa approdare allo straniante, riportiamo questo esempio tratto da un seminario di Lacan del 1958: «Avvicinatevi a un bambino col volto coperto da una maschera, riderà, ma forzatamente; avvicinatevi di più, manifesterà una certa angoscia. Vi togliete la maschera: riderà. Ma se sotto la maschera ne portate un'altra non riderà affatto»¹⁷.

LA SUA PATRIA È LA FILOSOFIA

E l'ironia? Forse è un'arte. Il suo lavoro, per dirla con Jankélévitch, si libra da un estremo all'altro, impone a se stessa l'andata e il ritorno, fa e disfa¹⁸ nel tentativo di destituire la ragione dalla propria superstiziosa certezza. «La filosofia è la vera patria dell'ironia» dichiara Schlegel e aggiunge che la sua «bellezza logica» e il suo «divino soffio» permettono alla poesia di sollevarsi fino all'altezza della filosofia. Ci viene il sospetto che l'ironia sia abitata da una sapienza eccentrica. Infatti spesso la troviamo dove non la aspettiamo. Questo «divino soffio» scompiglia la nozione stessa di *logos* sottraendogli i puntelli della sensatezza. Nell'ironia osserva Gilles Deleuze «il non senso e il senso la smettono con il loro rapporto di opposizione»¹⁹.

Per Aristotele, nell'*Etica Nicomachea*, l'ironia è «una finzione che tende a diminuire la verità», un dire che «dice meno del vero». L'ironia entra nella storia della filosofia come se fosse una figura furtiva, mascherata, clandestina della verità. Se viene condannata lo è in quanto accusata di contrabbando. In effetti l'ironia traveste la verità con abiti

CONVERSAZIONE CON ALMANSI

IL COMICO A TEATRO? UN SUBLIME STARNUTO

ROBERTO BARBOLINI



L'uomo è un animale che ride: dietro questa asserzione sin troppo nota si nasconde la realtà magmatica d'una gamma d'atteggiamenti mentali e contrazioni mandibolari che vanno dal sorriso al ghigno, dalla velatura d'ironia al sarcasmo. C'è il riso feroce e cannibalesco della satira, e quello, destabilizzante e carnevalesco, delle grandi feste popolari; si ride per le atrocità dell'humour nero e per le rivelatorie «esagerazioni» della caricatura; esistono risate di alto e basso profilo, omeriche, bibliche, ma anche ghignetti congelati, sarcasmi rappresi, ironie in apnea.

A lungo, e spesso vanamente, le teorie dei filosofi si sono esercitate sul riso, non meno dei menù della cucina cinese. E i loro contributi non si possono certo liquidare con un'orrida freddura, come ho appena tentato di fare. Ma più che le interpretazioni tendenzialmente esaustive sul comico e sulle reazioni fisiologiche che provoca in noi, sono forse utili contributi circoscritti ad aspetti e gamme parziali nell'universo del Riso.

Ne parliamo con Guido Almansi, critico e saggista ferocemente sedotto dal comico in tutte le sue forme: ironia, parodia, fino al sarcasmo. «Certo, quando ho dedicato un libro al comico l'ho costruito come un insieme, seppure organico, di saggi su singoli autori, da Wodehouse a Calvino, dall'americano Perelman ad Achille Campanile. Ma il titolo che gli ho dato è poi ironicamente filosofico: *La ragion comica*. Perché certamente, come ho scritto nella prefazione, in qualche anfratto del pensiero deve acquattarsi anche una critica della ragion comica a giustificare l'enorme spazio occupato non solo dal riso, ma dalla angolatura comica, umoristica, satirica, ironica nella vita e nell'arte».

La ragion comica (Feltrinelli, Milano 1986, pp. 168, lire 20.000) fin dalla parodia kantiana del titolo mette le carte in tavola: intende misurarsi con il controsenso del riso, imbrigliarlo nel discorso critico senza impoverirne la carica letterariamente liberatoria. «Il comico è come un sublime starnuto dell'anima, che può irrompere in qualsiasi momento sulla pagina scompigliando tutte le teorie troppo ordinate dei critici», dice Almansi. Per questo un'avveduta scrittura saggistica, affrontando questa tematica, dovrà truccarsi, camuffarsi, fare le capriole. Dovrà essere un equivalente espressivo della tongue-in-cheek celebrata da Almansi in *Amica ironia*, un pamphlet feroce e veloce pubblicato da Garzanti nell'84. «Tongue-in-cheek (la lingua nella guancia) — spiega Almansi — è l'espressione con la quale gli inglesi designano il commento ironico d'un messaggio linguistico, attuato a mo' di cerimonia segreta nel salotto privato della cavità orale di chi parla. Questo controcanto ironico può solo consegnarci ad uno stato di perenne dubbio, la condizione più salutare per una critica che non voglia chiudersi nell'ovvietà dei dogmi. «È questa, secondo Almansi, la condizione idealmente precaria — frutto d'un patto di viziosa omertà coi propri oggetti d'indagine — per penetrare nel regno di *Madama Ironia*, o per misurarsi fino all'ultimo paradossoso con gli scarti e le bizze della «ragion comica».

ingannevoli e la lascia girovagare per sapere cosa succede quando qualcuno riconosce in essa, sotto mentite spoglie, un effetto di verità. E così fino a Vico: «... ella è formata dal falso in forza d'una riflessione che prenda maschera di verità»²⁰. Curioso che l'ironia sia pensabile come una dea vagabonda, errante, scomoda, che tuttavia incomincia a esistere con la nascita stessa del linguaggio. Per questo è una dea antichissima. Una volta nata tuttavia non rimane mai nella terra d'origine. Quando la ritroviamo, quando cioè la cogliamo in flagrante, spesso è in una regione di frontiera, quasi in una terra di nessuno: nella filosofia ma quando essa si occupa di etica; nella retorica ma quando la retorica si trasforma, con il gioco sofisticato, in una elaborazione intorno al diritto e la giustizia; nella letteratura ma quando essa si interroga sulla scrittura e sul segno. Sì: le critiche, eminentemente morali, che l'ironia ha ricevuto nelle varie epoche e stagioni della storia del pensiero, potrebbero darci la misura di una sorta di storia dell'intolleranza. Per dirla con una battuta: più il pensiero è sicuro di se stesso, meno tollera l'ironia che per sua natura si pone come metodica resistenza all'ovvietà.

L'ironia, che osa un passo in più rispetto alla semplice menzogna o all'innocente finzione, certamente inganna — perché come nota Quintiliano «il pensiero ha un andamento diverso da quello che si dice»²¹ — ma ingannando indica il sentiero giusto. È l'altra faccia dell'opinione, della certezza, della sufficienza. Il suo etimo (*eirōnēia*) proviene dal verbo *éirō* ossia parlare, interrogare. Il participio di questo verbo *éirōn* è da riportare alla radice arioeuropea *wer* con significato di nascondere, coprire²². Ma si tratta sempre di un nascondere che ama ed esige mostrarsi. Ma si tratta sempre di un nascondere che ama ed esige mostrarsi. Jankélévitch si chiede: «Non è forse l'ironia la libertà cioè l'impulso che ci trasporta *oltre?*»²³. L'ironia ci allontana, ci dà la possibilità di «essere altrove», fornisce quell'alibi che ci consente quando siamo stretti nella morsa del presente di trovarci ad una distanza infinita. Distanza temporale beninteso. Distanza che ci permette di guardare le cose presenti con uno sguardo che proviene dal futuro.

Questa notazione potrebbe condurci a considerare l'ironia come un'istanza strutturale alla tragedia greca. Forse Edipo si acceca quasi a dimostrare che è impossibile guardare in volto l'ironia della sorte. Con un gesto prossimo alla parodia Edipo si toglie la vista quasi per gettar contro al proprio destino una *contro ironia*. Come se si trattasse di un'imprecazione: che sia l'ironia della sorte a condurmi dove vuole, ora che senza più sguardo il mio destino sarà soltanto quello di ascoltare e di cercare di intendere dove essa vorrà condurmi! Nel primo episodio di *Edipo a Colono* troviamo l'enunciazione di tale imprecazione: «Ma sappia il dio che nella colpa non c'era la mia volontà. Niente avevo scelto [...]. Senza averlo mai pensato ha ucciso chi stava per uccidermi. Sono puro dinanzi alla legge. Io non sapevo niente».

Se l'ironia si sofferma sul movimento (gioco del malinteso) e sulla differenza (gioco del non identità), forse è perché in essa vive un'arte della danza, impregnata com'è di lievità. È come la marionetta di Kleist: *antigrav*: esente da gravità. Il suolo non serve più per appoggiare il peso del corpo, ma è solo una superficie sulla quale i passi di danza disegna-

no geroglifici. Ecco l'estremismo dell'ironia: invece di una verità già pronta ad essere creduta, ci consegna geroglifici ed esige che siano decifrati. Ma in quale lingua tradurre questi geroglifici? Shakespeare (*Pene d'amore perdute*, atto 5, scena 2): «Il successo di uno scherzo giace nell'orecchio / Di colui che lo ascolta e mai nella lingua / Di chi lo fa...». Arte della danza e dunque arte di sfiorare. L'ironia tocca le cose sapendo che il pensiero e le parole non fanno tutt'uno. È maestra nel sapere, per una sorta di astuzia dell'inconscio, che comunque il pensiero e la parola mai si raggiungono, come Achille e la tartaruga. Il suo lavoro consiste in un doppio giro della verità: dire il falso fa balzare in rilievo l'eventualità che il pensiero possa pensare il vero. Ma al contempo l'ironia è una sorta di umiltà: dico il falso perché altri giungano ad accorgersi che la verità può apparire, anche se fugacemente, nella nebulosa dei pensieri. Il non possedere alcuna verità spinge l'ironia a sgombrare il terreno da ogni confortevole sensatezza. E lo fa a colpi di umiltà.

IL SARCASMO: UNA METAMORFOSI

L'ironia subisce una metamorfosi quando abbandonando il campo della filosofia si insinua, con le sue scorriere, nella letteratura. Barthes osserva che «l'ironia non è altro che l'interrogativo che il linguaggio pone al linguaggio»²⁴. Interrogativo radicale e originario: ci conduce, per esempio, alla retorica. Qui l'ironia partecipa all'*allegoria*, può giungere persino all'*enigma*, comunica per *antifrasi*, si avvale della *litote*. Booth distingue tra ironia «stabile» e «instabile»²⁵. Muecke la scompone in ironia «verbale», «situazionale», «metafisica»²⁶. E il gioco potrebbe continuare se volessimo dissezionare l'ironia nei suoi innumerevoli elementi. Ma non proviamoci neppure perché l'ironia ci aggredirebbe con i suoi feroci artigli. Dovremo fare i conti con il *sarcasmo*, una sua metamorfosi. Ecco: il sarcasmo è quando l'ironia abbandonando il gioco dialettico e sofisticato scagliandosi con metodo e violenza, ad artigli spiegati, contro la sua preda. Beninteso siamo ancora nel gioco agonistico tuttavia non siamo più a livello del linguaggio ma a quello del corpo. In effetti la parola sarcasmo proviene da *sarkasmos*, derivato di *sarkazo*, lacerare le carni, mordo le labbra per ira.

Quintiliano nel suo *Institutionis oratoriae* afferma che la parola greca *sarkasmos* è tradotta dai latini con «amara ironia». Sì, il sarcasmo è un'ironia che sa di perdere ma proprio per questo cerca di lasciare il suo segno sul corpo dell'avversario. Il suo intento è polemico ma la sua azione vorrebbe andare al di là della polemica. In effetti il sarcasmo si presenta come un'ironia che muore rimanendo avvinghiata al corpo della preda, che soccombe rimanendo pietrificata nel fare tutt'uno con ciò che voleva debellare. Eroicamente ha perso l'arte di sfiorare le cose nell'estremo tentativo di graffiare e incidere la corporeità delle cose. Con una punta di ironia potremmo rimproverare alla defunta ironia di essere stata poco autoironica. E se l'ironia fosse come l'araba Fenice?

Oltre alla letteratura c'è un'altra scienza, la psicanalisi, che interroga radicalmente il linguaggio, la parola, la struttura della lingua. «Le parole sono un materiale plastico con il quale si può fare di tutto»²⁷, osserva Freud nelle prime pagine del *Motto di spirito*. Molto

brevemente: che vi siano pensieri inconsci «al quale manca un processo paragonabile al giudicare»²⁸ può farci ritenere che il *vero ironista sia l'inconscio*. Vero è che ciascuna formazione dell'inconscio (il sogno, il lapsus, il motto di spirito, la dimenticanza, il sintomo, ecc.) dice più di quel che pensa, dice il contrario, dice altra cosa. E ciascuna volta, all'insaputa del soggetto, trasponde, omette, traveste, dimentica. Nota acutamente Todorov che «non tutte le distinzioni e le definizioni di Freud si trovano in un trattato di retorica, ma la natura dei fatti che descrive è rigorosamente la stessa»²⁹. Di questa ironia dell'inconscio lo psicanalista che cosa intende? Freud risponde con le parole di Polonio nell'*Amleto*: «In alcuni casi abbiamo l'impressione di aver preso una carpa di verità proprio con un'esca di falsità». La risposta forse può sembrare semplificante. Allude tuttavia a un'altra ironia, quella dell'interpretazione il cui lavoro procede pragmaticamente nell'alternanza tra finzione ed effetto di verità. Sono appena degli accenni da cui può procedere una ricerca³⁰.

Basterebbe ricordare alcuni concetti teorici elaborati da Lacan — per esempio la differenza tra soggetto dell'enunciazione e soggetto dell'enunciato, tra il dire e il detto — per accorgersi come l'ironia, in senso lato, sia una via che approda a un altro statuto della soggettività, non più filosofico, morale o comportamentista. Certamente, per concludere, quello che Freud chiama «lavoro dell'arguzia» (*arguere*: indicare, far brillare, dimostrare) è quanto vi è di più originario per cogliere la natura dell'inconscio.

QUANDO L'ACCENTO È SUL SUPER-IO

Le metamorfosi dell'ironia non sono terminate. E infatti, a volte, l'ironia, presa per la sua punta, sembra trasformarsi in umorismo. «L'umorismo, scrive Deleuze, è l'arte delle superfici e dei duplicati, delle singolarità nomadi e del punto aleatorio sempre spostato»³¹. Queste «singolarità nomadi» evocano il mito di Babele. A tal punto che pare non esserci una lingua capace di catturare questi «punti aleatori». E giustamente Deleuze definisce l'umorismo anche come «coestensività del senso e del non senso».

Seguiamo ora Pirandello nell'itinerario che propone nel suo saggio *L'umorismo*. Fin dalle prime pagine il compito è di sgombrare il campo: «La parola italiana *umore* non è la inglese *humour*», l'umorismo non coincide, propriamente, con l'ironia, il comico, la satira. Non è una prerogativa nordica o delle «genti anglo-germaniche» e non è assimilabile al concetto di ironia che Schlegel e Tieck dedussero dall'idealismo romantico. Tra le righe Pirandello traccia uno schizzo della cultura europea - letteraria, filosofica, linguistica, filologica - divisa tra nordicità e latinità, tra riforma e rinascimento, tra un certo romanticismo e la giocosa mediterraneità. Pirandello snobba quelle rigide definizioni della critica letteraria affaccendata più nel classificare che nell'analizzare il tratto umoristico. Lancia strali contro la retorica intesa come imitazione lezionosamente formale definendola «guardaroba dell'eloquenza». Scrive che «i danni che essa cagionò in ogni tempo alla letteratura sono incalcolabili»³². Risponde a Croce, il quale aveva inteso che Pirandello contrapponesse arte e umorismo, annotando che «la filosofia di Croce diventa un for-

midabile cancello di ferro che è vano scrolare. Non si passa!»³³. E certamente non si accontenta di ritenere come Croce che «dell'umorismo non si debba, né si possa parlare».

Per Pirandello «l'umorismo ha bisogno del più vivace, libero, spontaneo e immediato movimento della lingua»³⁴. Si sofferma dunque su un aspetto linguistico e logico. Scrive: «Ogni forma dev'essere né antica né moderna, ma *unica*, quella cioè che è propria d'ogni *singola* opera d'arte»³⁵. Ciascun artista parla la propria lingua: ecco quell'*unicum* da cui procede la logica dell'umorismo. Un'eccentricità di stile, la chiama Pirandello. Ma allora l'umorismo è il modo di accorgersi di un'altra solitudine e di un'altra intellettualità? In questa direzione possono leggersi le parole di Pirandello quando scrive che «uno dei più grandi umoristi, senza saperlo, fu Copernico, che smontò non soltanto la macchina dell'universo, ma l'orgogliosa immagine che ce n'eravamo fatta»³⁶. *Senza saperlo*: ossia all'insaputa del soggetto, come se si trattasse di un effetto del lavoro dell'inconscio, di una soggettività inconscia. «L'umorismo, scriveva Freud, essendo una delle più alte funzioni psichiche, gode del particolare favore dei pensatori»³⁷. Per questo aspetto che è intellettuale ed etico, Pirandello è vicinissimo a Freud il quale certamente aveva ricevuto dalla tradizione ebraica del *judische Witz* lo spirito che anima sia l'autoironia sia l'umorismo.

Pirandello è vicinissimo a Freud anche quando quest'ultimo si interroga sulla natura e sulla logica che governano gli eventi. Per esempio questa frase di Pirandello potrebbe benissimo attribuirsi a Freud: «L'umorista sa che cosa è la leggenda e come si forma, che cosa è la storia e come si forma»³⁸. Lungo questa via afferma anche che per l'umorista «le cause, nella vita, non sono mai così logiche, così ordinate...». In effetti l'umorismo ci pone come davanti a uno specchio: «*Ci vediamo vivere*. Con quel gesto sospeso possiamo assomigliarci a una statua [...]. Ma a questo sentimento solito della vita non possiamo più prestar fede, perché sappiamo ormai che sono un nostro inganno per vivere e che sotto c'è qualcos'altro...»³⁹. Sì, c'è qualcos'altro: da qui potrebbe proseguire Freud sopra tutto quando parla dell'inconscio come di «un'altra scena». Che cosa accade in que-



st'altra scena? Pirandello: «Ci sentiamo guizzar dentro, spesso, pensieri strani, quasi lampi di follia, pensieri inconseguenti, inconfessabili anche a noi stessi, come sorti davvero da un'anima diversa da quella che normalmente ci riconosciamo»⁴⁰.

L'umorismo ruota intorno alla constatazione che in quel che diciamo rimane un equivoco indissolubile, uno slittamento incessante di senso, un «compromesso — dice Pirandello — tra due o più orientamenti psichici». La tesi essenziale su cui Pirandello insiste è che l'umorismo è un «processo che inevitabilmente scompone, disordina, discorda», «un sentimento del contrario provocato dalla speciale attività della riflessione»⁴¹. È sorprendente osservare come, a grandi linee, sia la stessa tesi sostenuta da Freud nel suo saggio *L'umorismo*, scritto nel 1927 quando afferma che «l'umorista sposta il suo accento psichico dal suo io trasferendolo sul suo Super-Io»⁴². Questo «spostamento dell'investimento psichico» per Freud comporta

qualcosa di «grandioso e nobilitante», è «l'affermazione vittoriosa dell'invulnerabilità dell'io», «il rifiuto di lasciarsi costringere alla sofferenza», l'instaurazione di una «dignità che manca al motto di spirito»⁴³. Ma torniamo a Pirandello. «L'umorista bada al corpo e all'ombra, e talvolta più all'ombra che al corpo; nota tutti gli scherzi di quest'ombra [...] quasi a far le smorfie al corpo, che intanto non la calcola e non se ne cura»⁴⁴. Il corpo può esistere senza le proprie ombre: l'umorista le ignora ma in quanto le «conosce». Non permette che esse ricadano sul corpo, anche se provengono dal corpo. «Non ti curar di loro, ma guarda e passa», direbbe Dante. Pirandello è magnifico quando scrive che la disposizione umoristica instaura l'*indulgenza*. Da questa indulgenza intesa come punto di sospensione, come tempo per comprendere, l'umorismo tesse la sua particolare politica del tempo: «Maschere, maschere... Un soffio e passano per dar posto ad altre». □

NOTE AL TESTO

¹ H. Bergson, *Il riso. Saggio sul significato del comico*, Laterza, Bari 1987, p. 127.

² Idem, p. 128.

³ F. Nietzsche, *Al di là del bene e del male*, Adelphi, Milano 1986, p. 202.

⁴ S. Freud, *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, in *Opere*, vol. V, Boringhieri, Torino 1972, p. 191.

⁵ Idem, p. 207.

⁶ Idem, p. 119.

⁷ Idem, p. 211.

⁸ Bergson, *cit.*, p. 19.

⁹ A. Brillì, *La satira*, Dedalo, Bari 1979, p. 11.

¹⁰ Freud, *cit.*, p. 161.

¹¹ Bergson, *cit.*, p. 126.

¹² J. Lacan, *Televisione*, Einaudi, Torino 1982, p. 71.

¹³ Freud, *cit.*, p. 191.

¹⁴ Idem, p. 103.

¹⁵ Idem, p. 85.

¹⁶ Idem, p. 210.

¹⁷ J.B. Pontalis, *Seminari di Jacques Lacan*, Pratiche Editrice, Parma 1978, p. 65.

¹⁸ V. Jankélévitch, *L'ironia*, Il Melangolo, Genova 1987, p. 53.

¹⁹ G. Deleuze, *Logica del senso*, Feltrinelli, Milano 1975, p. 127.

²⁰ G. Vico, *La scienza nuova*, Rizzoli, Milano 1977, p. 287.

²¹ Quintiliano, *L'istituzione oratoria*, UTET, Torino 1979, p. 223.

²² Cfr. A. Pagliaro, *Ironia e verità*, Rizzoli, Milano 1970, p. 14.

²³ Jankélévitch, *cit.*, p. 38.

²⁴ R. Barthes, *Critica e verità*, Einaudi, Torino 1969, p. 60.

²⁵ W.C. Booth, *A Rhetoric of Irony*, The Univ. of Chicago Press, Chicago, 1974.

²⁶ D.C. Muecke, *Irony*, Methuen, London, 1970.

²⁷ Freud, *cit.*, p. 30.

²⁸ Idem, p. 156.

²⁹ T. Todorov, *Teorie del simbolo*, Garzanti, Milano 1984, p. 346.

³⁰ Cfr. G. Sacerdoti, *L'ironia attraverso la psicoanalisi*, Cortina, Milano 1987.

³¹ Deleuze, *cit.*, p. 123.

³² L. Pirandello, *L'umorismo*, Mondadori, Milano 1986, p. 55.

³³ Idem, p. 58.

³⁴ Idem, p. 61.

³⁵ Idem, p. 121.

³⁶ Idem, p. 164.

³⁷ Freud, *cit.*, p. 204.

³⁸ Pirandello, *cit.*, p. 166.

³⁹ Idem, p. 160.

⁴⁰ Idem, p. 167.

⁴¹ Idem, p. 135.

⁴² Freud, *L'umorismo*, in *Opere*, vol. X, Boringhieri, Torino 1978, p. 504.

⁴³ Idem, p. 505.

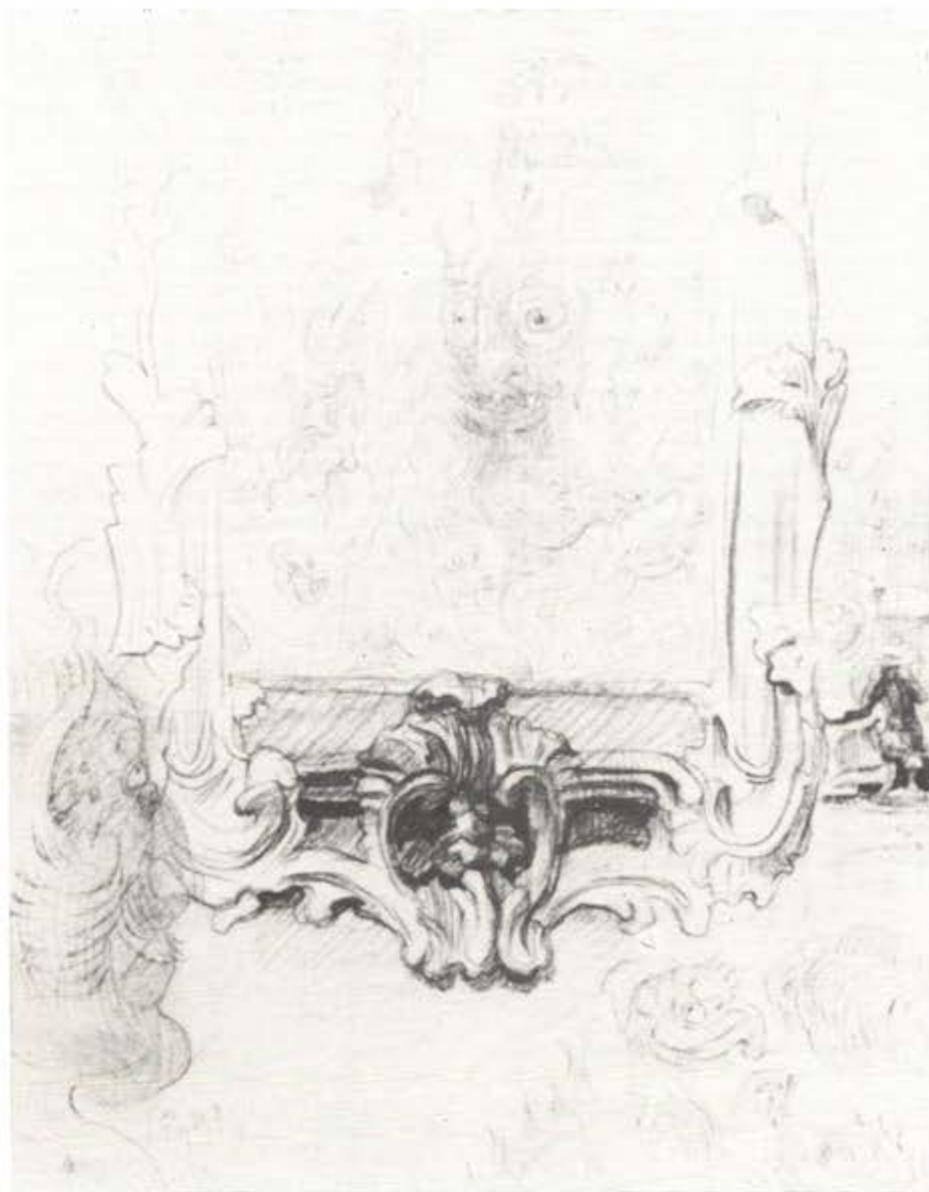
⁴⁴ Pirandello, *cit.*, p. 168.

NEL PAESE DOVE GOGOL' RESTA IL GRANDE MODELLO

IN RUSSIA SI DICE LUKASTVO UMÀ

L'espressione, intraducibile, definisce la disposizione all'arguzia amara, all'ironia scettica, allo sberleffo che nessuna repressione, né zarista né sovietica, ha mai rintuzzato nel popolo russo - L'ultima rivoluzione di Gorbaciov sta allargando gli spazi del teatro satirico, che ha a Mosca il suo luogo deputato - Come diceva Lunačarskij, «la derisione può essere bonaria e autocritica».

MILLY MARTINELLI



A osservare da una dovuta distanza il terreno a volte rigoglioso, a volte stentato della drammaturgia russa, si scorge come un fiume gorgogliante e agitato che lo attraversa per tutta la sua estensione di due secoli e mezzo, ogni tanto inabissandosi, poi riemergendo, poi di nuovo scomparendo. Allora si ha la netta sensazione che questo fiume, il quale, fuor di metafora, è il prezioso filone del teatro satirico, non sia mai andato in secca malgrado i lunghi periodi di stagnamento della cultura russa. C'è da chiedersi se questo gusto dello sberleffo e del paradosso che nessuna repressione, né zarista né sovietica, ha mai rintuzzato, e che deriverebbe da quel carattere antropologico del russo definito con una espressione intraducibile *lukastvo umà* (arguzia, amara ironia, scetticismo sulla natura umana) si sia sviluppato a causa della singolarissima e dolorosa vicenda storica toccata ai Russi, dal tempo della loro cristianizzazione all'ultima «rivoluzione» gorbacëviana, oppure, se di questa singolarissima e dolorosa vicenda storica, non sia in parte, questo carattere o questo gusto, responsabile. Sta di fatto che fin dal sorgere della cultura moderna, con le riforme petrine, l'atteggiamento derisorio e accusatorio dell'*intelligent* nei confronti del potere (o di certe aberrazioni sociali di cui comunque esso è responsabile) ha trovato nel teatro la sua più efficace cassa di risonanza.

LA LEZIONE DI MEJERCHOLD

È un fiume, quello del teatro satirico, che nasce da commediografi come Fonvizin e Karpnist, ai tempi di Caterina II, e che passando per Griboedov, Gogol', Saltykov-Sčedrin, Suchovo-Kobylin, scomparendo e riemergendo, raggiunge il Novecento e si fa impetuoso nel decennio che segue la Rivoluzione d'ottobre. Come si sa, la nuova drammaturgia satirica confluisce quasi tutta nel teatro del più rivoluzionario dei registi, Vsevolod Mejer-

chold, che dopo l'ultimo strepitoso successo avuto al Teatro Aleksandrinskij di Mosca, alla presenza di Nicola II, con il *Ballo in maschera* di Lermontov, pochi giorni prima della presa del palazzo d'inverno, aveva partecipato, dalla parte dei bolscevichi, alla guerra civile e al suo ritorno era diventato il teorico del «Teatro della Rivoluzione», e il teatrante politicamente più impegnato. Il suo talento registico restava immutato.

Così, sostituito il frak col giaccone di cuoio e il berretto con la stella rossa, aveva individuato nel teatro satirico e nell'uso politico del «grottesco» il più suggestivo ed efficace mezzo di formazione delle masse. Il suo nuovo attore «biomeccanico» (addestrato in modo da possedere una perfetta padronanza del proprio fisico) non solo doveva essere in grado di introdurre nello spettacolo ogni genere di gestualità, di clownerie, di acrobatismo sulle piattaforme delle geometriche scene costruttiviste, ma doveva acquistare la coscienza del proprio ruolo politico, e la capacità di «straniare» criticamente il proprio personaggio. La deformazione grottesca dei personaggi presi di mira dall'autore e rappresentati con l'alterazione di tutti i rapporti dei dettagli scenici, è uno dei procedimenti di «straniamento» di questo teatro che colpisce non solo i rigurgiti borghesi del passato, ma anche l'odiosa mentalità piccoloborghese rigeneratasi nella «nuova realtà»: il *nepman*, ma anche il funzionario di partito ignorante e corrotto, così simile alle marionette umane del *Revisore* di Gogol'. Ma la deformazione grottesca per la sua carica di comicità, ha anche una funzione liberatoria, il riso, in un clima di inaudita miseria, era fondamentale per scaricare la tensione della gente.

Certo, le satire di Majakovskij contro i nuovi burocrati o quelle di Erdman contro il qualunquismo e l'idiozia nuovamente serpeggianti nel paese dei Soviet non potevano non incontrare l'opposizione di quegli stessi burocrati messi duramente in ridicolo. Lo stesso Lunačarskij, l'illuminato e democratico primo commissario del popolo all'Istruzione, che aveva sempre difeso la libertà dello scrittore e aveva sostenuto le audaci provocazioni di Mejerchold e di Majakovskij, a un certo punto dichiarò che deridere ogni cosa indiscriminatamente avrebbe fatto il gioco del nemico di classe. Eppure aveva scritto, fra l'altro, sulla *Petrogradskaja večernaja gazeta* (N. 8, 1917): «... La derisione può essere bonaria e autocritica. [...] S'intende se il fine della derisione è decisivo per il rinnovamento, allora non c'è posto per la bonarietà, e quanto più il fenomeno in questione è ignobile e pericoloso, tanto più cattivo diventa l'umorismo e tanto più si trasforma in satira. Ancora molte cose mostruose e rozze ci sono nel nostro paese che giustificano l'uso provocatorio dell'umorismo [...]».

Il fatto è che la nuova drammaturgia (e narrativa) come sempre era accaduto in Russia, dopo ogni mutamento radicale seguito regolarmente ai lunghi periodi di «silenzio», di repressione, aveva ripreso a scovare i «piccoluomini» e i caricaturali volti del potere, con la loro mediocrità, la loro trivialità, il loro stupido utilitarismo, ritrovati intatti anche dopo il più radicale dei mutamenti; e il ghigno amaro della derisione sapeva sempre, ambiguamente, anche di autoderisione.

Dopo le illusioni di un rinnovamento totale, nella visione palinogenetica che quasi tutti gli intellettuali russi hanno avuto della Rivoluzione, ben presto riaffiora insomma, negli



scrittori più acuti, il pessimismo secolare e l'arguta ironia sull'immutabilità della natura umana.

BULGAKOV DOPO GOGOL'

Si avverte nelle opere drammatiche di Fajkó, di Oleša, di Erdman, di Zoščenko, per non parlare di Majakovskij e di Bulgakov, una sfiducia di fondo nell'uomo ma, in particolare nella nuova società che nel suo totale ribaltamento e rovesciamento di ruoli sembrava avere conservato la sua inalienabile trivialità.

È una drammaturgia, quella affiorata sulle scene del teatro di Mejerchold (TIM), affascinante anche per l'ambiguità (che è un grande pregio formale) con cui tentava di sottrarsi al controllo di un partito che verso la fine degli anni Trenta era già intervenuto pesantemente per decretare la funzione e il linguaggio dell'arte socialista. Manca poco alla repressione staliniana.

Così l'impetuoso «fiume» della satira, a partire dal primo congresso degli scrittori (1934) sembrò essersi definitivamente prosciugato. Eppure riemerse negli anni più drammatici della Seconda guerra mondiale. Mascherandosi sotto altre metafore e moltiplicando i bersagli politici, le commedie di Schwarz, stralunate e comicissime, vengono rappresentate come la più efficace denuncia contro la Germania nazista; solo più tardi scomparvero dalla circolazione quando qualche funzionario più acuto s'accorse del diabolico ammiccamento dell'autore rivolto alla stessa realtà sovietica. Naturalmente, negli anni

Sessanta, il *Drago* e *L'ombra* saranno ripescate e riempiranno le platee del teatro della Satira di Mosca.

Occorrevano il XX Congresso e la «destalinizzazione» per avere la più grande delle sorprese, almeno in Occidente, che nel paese sovietico l'ottima organizzazione del *Samizdat* non ha mai sottratto niente, in realtà, all'interesse degli intellettuali per le proprie «novità» proibite; l'opera narrativa e drammaturgica di Bulgakov, fino a quel momento rimasta per buona parte in un cassetto. Si era scoperto in questo grande autore satirico (ma non soltanto) il massimo erede di Gogol'.

Negli anni Sessanta nasce anche una nuova drammaturgia: quella del quotidiano, in cui alla bonaria ironia di commediografi come Roščin e come Saša Volodin, si alterna la più amara comicità di Aleksandr Vamplicov (mi riferisco soprattutto agli *Aneddoti provinciali*) dove ancora si intraccia un'eco del grottesco gogoliano.

I continuatori più interessanti di questa drammaturgia che sta fra l'ironia e la satira, oggi fra i quaranta e i cinquanta, sono Saša Galin, arguto e fintamente bonario, grande descrittore di Vecchi, strampalati e gustosissimi, semi-immurati nei quartieri urbani.

La simpatia che l'autore ha per loro rende per contrasto grotteschi e odiosi i loro figli e i loro nipoti. E Viktor Slavkin, un altro continuatore di Gogol', non solo per il suo talento nel descrivere le debolezze e sordidezze di una umanità sconcertante, ma soprattutto per il comicità intreccio verbale dove all'assurdo, al non-sense, si aggiunge una particolare espressività acustica. □

UN IRONISTA CHIAMATO BORGES

COMPAGNA DEL VECCHIO CIECO

Lo scrittore argentino insaporiva le sue pagine attingendo a una grande riserva di humour - Per dare il meglio di sé, diceva, occorre non prendersi sul serio.

DOMENICO PORZIO



Tra i molti culti professati dallo scrittore argentino Jorge Luis Borges (1899-1986), accanto alle enciclopedie, gli specchi, i labirinti, l'amicizia, l'antica lingua sassone, l'etimologia (e qui arresto il parziale elenco) v'era, e quotidianamente, anche l'ironia. Borges non solo fu letterato di brillante ed erudita conversazione, ma è scrittore di evidente e sottesa ironia. Considerava la letteratura appena un gioco, sublime e necessario: alla pagina affidava un divertimento intellettuale e formale, guardandosi bene dal consegnarle istanze ideologiche. «Io non ho messaggi, ripeteva; non sono un evangelista».

La sua letteratura è motivata da un gran gioco di qualità che la protegge da ogni caduta nell'approssimazione patetica e sentimentale. Spesso lo spolverio ironico cade sui suoi celebrati racconti: in *Aleph*, ad esempio, la

cui trama rivela anche l'amore del protagonista narrante per una Beatriz prematuramente morta e l'assurdo poema di Argentino Daneri (*Dan-eri*), c'è un umoroso richiamo a Dante Alighieri e alla immortale sua Beatrice.

Borges, massimamente nella conversazione *de sobremesa* (post prandiale, ma mangiava pochissimo) o nelle interviste che concedeva umilmente a tutti, giocava *de bromas*, cioè con battute di spirito e ricorreva anche al sarcasmo se il colloquante mostrava una sproveduta presunzione. Comunque, non esitava a farsi un nemico per il piacere di una battuta sferzante. Si deliziava, invece, quando l'interlocutore padroneggiava con buon gusto l'ironia, il dubbio, lo scetticismo che riteneva precisi segnali di intelligenza. In realtà, bisognava come lui possedere una grande riserva di *humour* per scrivere, allorché nel

1955 divenne quasi del tutto cieco e contemporaneamente direttore della Biblioteca Nazionale di Buenos Aires, quella *Poesia dei doni* che inizia con la seguente quartina:

*Nessuno umili a lagrima o a rimbrotto
la confessione della maestria
di Dio, che con magnifica ironia
mi dette insieme i volumi e la notte.*

L'ironia che circola nella sua opera e che egli usa, forse al meglio, anche quando percorre sentieri metafisici, insaporiva sempre, si è detto, la sua conversazione: ne grondano i numerosi libri di «colloqui con Borges» pubblicati nelle due Americhe e in Europa. Proprio rapidamente sfogliando questi titoli, qualche sua conferenza e racconto, abbiamo raccolto alcune frasi sufficientemente esemplari della sua paradossale ironia. □

SCHEGGE DI SAGGEZZA BORGESIANA

«Mi applaudono a Tandil come a New York.
Ma è chiaro: chi non batte le mani a un vecchio cieco?»

JORGE LUIS BORGES

L'amore mi preoccupa molto nella vita reale: per questo non appare nei miei racconti. Non voglio pensare all'amore quando scrivo, e poi gli argentini sono più dotati per l'amicizia che per l'amore o gli affetti famigliari.

Per un artista la più volgare delle tentazioni è quella di essere un genio.

Quelli che dicono che l'arte non deve propagandare idee, di solito si riferiscono alle idee contrarie a quelle che hanno loro.

Coloro che oggi si chiamano intellettuali, in verità non lo sono, giacché fanno dell'intelligenza uno strumento di azione. Intellettuale è il contemplativo puro, il quale talvolta acconsente a scrivere e, assai rare volte, a pubblicare.

Non so nulla della letteratura argentina di oggi. Da molto tempo i miei contemporanei sono i greci. (1975).

Quando ero giovane ci riunivamo a conversare sull'immortalità o no dell'uomo, su ciò che è il tempo, su ciò che è la poesia e la metafora. Non si parlava di argomenti effimeri, ma di quelli che trascendevano il momento. Oggi un avvenimento, un quarto d'ora dopo che è accaduto, deve essere rimpiazzato da un altro. Si vogliono notizie da dimenticare, non da ricordare.

Mi iscrissi al partito del dottor Hardoy perché alle elezioni avrebbe perso. È da gentiluomini optare per le cause perdute.

Gli imitatori sono sempre superiori ai maestri. Fanno meglio, in modo più intelligente e con maggiore tranquillità. Tanto che io ora, quando scrivo, cerco di non somigliare a Borges, perché lo fanno già molti e meglio di me.

Ciò che soprattutto apprezzo negli altri è l'ironia, la capacità di osservarsi da lontano e di non prendersi sul serio.

Non so che cosa accadrà il giorno in cui si accorgeranno che non sono uno scrittore.

Mi applaudono a Tandil come a New York. Ma è chiaro: chi non batte le mani a un vecchio cieco?

Io sono molto illogico. Ma il fatto è che gli altri mi prendono troppo sul serio.

Se bisognasse conoscere tutta la letteratura e tutta la filosofia per capirmi, io stesso non potrei farlo, perché non le conosco;



e nessuno può conoscerle salvo le enciclopedie che sono realizzate da esseri collettivi e pertanto impersonali.

Le filosofie non sono altro che una coordinazione di parole.

È una vana e superstiziosa abitudine quella di cercare il significato di un libro. Equiparabile a quella di cercarlo nei sogni o nelle caotiche linee della mano.

La stampa è stata uno dei peggiori mali per l'uomo perché ha moltiplicato fino alla vertigine testi del tutto inutili.

Le caratteristiche principali di questo secolo sono la stupidità e l'ingenuità. La gente, infatti, compra i prodotti pubblicizzati da chi li produce, e si affeziona a personaggi le cui fotografie sono state fatte pubblicare dagli stessi personaggi. □

Le illustrazioni di questo dossier sono tratte da incisioni di James Ensor: *Diavoli che picchiano angeli ed arcangeli*, pag. 18; *Marionette e casa*, pag. 19; *Rissa*, pag. 23; *La lussuria*, pag. 25; *Lo specchio del diavolo*, pag. 26; *Gatto nero*, pag. 27; *Maschere incuriosite*, pag. 28; *Maschere scandalizzate*, pag. 29.

CENT'ANNI DI DERISIONE
NELLA FRANCIA DEL TEATRO

DALLA «MERDRE» DI UBU ALL'OMBELICO DI ANOUILH

«Il sarcasmo è barbarie», diceva Peguy: ma la beffa giocata da Jarry preparò la lunga marcia della drammaturgia francese verso le frontiere di un salutare irrispetto - Perché il surrealismo mancò all'appuntamento.

ALFRED SIMON

Il teatro che è nato a Parigi agli inizi degli anni '50 ha subito cercato il concetto adatto a contenerlo, a nominarlo, a definirlo. La novità di questo teatro, il suo anticonformismo, la sua posizione di rottura con la tradizione l'hanno subito definito come prototipo dell'avanguardia. Qualche anno più tardi Martin Esslin lo definiva come teatro dell'assurdo. In seguito, l'usura delle parole e l'obsolescenza delle mode hanno fatto emergere altri concetti, hanno messo in rilievo altre caratteristiche. La derisione ha sempre costituito una delle sue componenti importanti: una tra le altre. Il teatro della derisione, però, non ha mai esaurito il senso del nuovo teatro. Che cosa è mai l'assurdo, se non la derisione della logica? La logica dell'assurdo fa la caricatura della logica. Essa dipende dal comico. Molto presto si è fatta la distinzione tra un'assurdità comica, quella di Ionesco, e un'assurdità tragica, come quella di Camus. Entrambi si rifanno più o meno a Kafka, che la generazione esistenzialista ha preso molto sul tragico, mentre l'assurdo kafkiano abolisce la frontiera fra il tragico e il comico.

La volontà di derisione si compie nel sarcasmo, questa beffa insultante di cui parla il Dizionario Robert in questi termini: «La derisione, il sarcasmo e l'ingiuria sono delle barbarie» (Peguy). È proprio così. Una rottura avviene con la rappresentazione di *Ubu-Roi* al teatro dell'Opera il 10 dicembre 1896 nella sala del *Nouveau Théâtre*. Essa fu, allora, accolta da molti come un'aggressione estetica che preludeva a un'aggressione più incalzante contro i fondamenti stessi della cultura e della civiltà. Molto più tardi André Breton poteva vedere nell'opera di Jarry «la grande *pièce* profetica che rendeva giustizia ai tempi moderni», e Barthes «una dama cresciuta nella sporcizia, il cui sudiciume dà fastidio come la spazzatura in un salotto». I contemporanei più moderni non si sbagliarono. La scatologia gigantesca di Padre Ubu era a misura della sottigliezza del colore, della sensibilità ritmica, della dolcezza tonale di quella *fin de siècle*, di quella decadenza trion-

fale degli anni '90. Rientrando al suo albergo la sera della prima, dopo avere manifestato clamorosamente a favore della *pièce*, Yeats annotava nel suo diario: «Sono molto triste... Dopo Mallarmé, Verlaine, Gustave Moreau e Puvis de Chavannes, che cosa c'è ancora di possibile? Dopo di noi il dio selvag-



Frontespizio del quaderno originale di «Ubu Roi» disegnato da Alfred Jarry.

gio!». L'importanza di «questa beffa oscura e sommaria», secondo l'espressione di Copeau, veniva dal fatto che si trattava pur sempre di teatro, di teatro vero e puro al cento per cento, che «creava una realtà tramite dei segni». *Ubu-Roi* si situava tra la volgarità insignificante del caffè concerto 1900 con i suoi *couplets*, il suo comico da caserma, i suoi belimbusti e le sue canzonettiste, e la sofisticazione decadente dell'estetica simbolista. La sua forza di derisione era pari a quella di Toulouse Lautrec, che aveva collaborato alla

creazione degli scenari e delle maschere. Henri Bauer ha raccontato lo *choc* subito da quegli stessi spettatori che, avendo partecipato tutto il giorno all'apoteosi grandiosa di Sarah Bernhardt, la quale aveva interpretato *Phèdre*, si trovarono poi la sera ad ascoltare Gemier, trasformato dalla finta pancia prestatagli dal clown Footit, che lanciava fin dall'aprirsi del sipario quella tonitruante «*merdre*» il cui eco non si è ancora spento oggi. Con l'apparizione di questo «doppio ignobile» la derisione invade il teatro francese per la durata di alcune repliche tumultuose, non sufficienti tuttavia a provocare una vera rivoluzione. Non era ancora giunta l'ora in cui la modernità rivelasse il suo vero volto a teatro. *Ubu-Roi* non ha fatto scuola sul campo. Durante cinquant'anni qualche spirito sovversivo ha lanciato qua e là dei petardi che oggi appartengono al folklore dell'avanguardia. Il più celebre, *Le mammelle di Tiresia*, si è presentato come il manifesto di un teatro surrealista prossimo venturo che tuttavia non c'è mai stato.

Scritta nel 1903, la *pièce* di Guillaume Apollinaire acquista un altro senso dal fatto che mette in ridicolo la politica della natalità, in piena carneficina di Verdun. La derisione, qui, prende la forma di una comicità elementare che ne limita la portata. L'insignificanza teatrale del dadaismo e del surrealismo non permette all'arte caricaturale che sottende il loro gesto di arrivare fino in fondo. La caricatura è in se stessa beffa e sarcasmo. Essa riporta il volto e la figura al loro tratto più *sgradevole* e li lascia appena abbozzati. In un'intervista sulla rivista *Esprit* del febbraio 1981 Marcelin Pleynet, rendendo in qualche modo giustizia ai detrattori della prima ora, ma con una acutezza prima inimmaginabile, osservava che le opere più indicative, come «La donna seduta» di Picasso (1927) o «Il ritratto di M.elle Landsberg» di Matisse, se paragonate a una pittura di Tiziano o di Raffaello, rivelano il lato *mostruoso* della modernità, per giungere sino alla derisione di Duchamp.

È con Roger Vitrac, soprattutto con il suo

L'IRONIA? MA È GIÀ NELLA BIBBIA

ELISABETTA DENTE

HYSTRIO - Lei è autore ironico, talvolta sarcastico. Come situa questi due aspetti? Può proporre una definizione e un modo d'impiego?

CERAMI - «Non è facile proporre una definizione e un modo d'impiego. A proposito dell'ironia, ma anche della comicità, si potrebbero consultare due opere gustosissime di Guido Almansi pubblicate recentemente. Mi riferisco al libro *Amica ironia*, uscito da Garzanti nel 1984, e *La ragion comica*, uscito da Feltrinelli nel 1986. Si tratta di due intelligenti *pamphlets*, estremamente documentati ed esaurienti. Poi è stato pubblicato l'anno scorso un altro bellissimo volume, quello su *L'ironia* di Jankélévitch. Come scrittore, posso dire soltanto che non c'è arte senza ironia, come pure non esiste arte senza sensualità. Se fossi Almansi proverei a scrivere un saggio che sappia cogliere i collegamenti profondi e segreti tra ironia e sensualità. Penso anche che in assenza di tragedia non ci può essere ironia. E che senza tragedia niente ha spessore. L'ironia quindi ha una funzione essenziale sia nell'introduzione di un qualsiasi personaggio, sia nella costruzione drammaturgica di una qualsiasi situazione. Per esempio, Pascoli ha potuto ricostruire con un finissimo gioco di assonanze, con equilibri di ritmi e di toni, ma anche con finte lacrime agli occhi, il sentimento della propria situazione di orfano in cui si era trovato da ragazzo. Con questo voglio dire che soltanto chi sta bene fisicamente e chi è di animo allegro è in grado di scrivere il pianto e il dolore. L'ironia, tenendo conto di quest'ultima notazione, instaura un gioco delle falsità, ed è per questo che può essere anche definita come una distanza, un distacco. A volte questo aspetto lo ritroviamo a teatro, quando il drammaturgo si diverte a far dire al pubblico: "Guarda l'ironia della sorte"! Questo può essere un modo d'impiego dell'ironia, ossia il gioco fra la situazione tragica e l'ironia della sorte».

H. - Nella letteratura e nella drammaturgia del Novecento come intervengono l'ironia e il sarcasmo, che propongono due aspetti di-
C. - «In effetti ironia e sarcasmo sono due termini distanti. Per esempio, può esistere un personaggio sarcastico ma non, propriamente, una commedia sarcastica. La mia opinione è che le opere cosiddette sarcastiche siano fatalmente minori perché fanno dell'ironia — di una certa ironia — l'oggetto della scrittura e non invece lo strumento con il quale scrivere. Penso che gli oggetti artistici non debbano essere forme, ma cose viventi, tangibili. Il sarcasmo lo trovo, per così dire, un gesto di cattivo gusto, mosso da un deprimente senso di colpa. Per ciò che riguarda la letteratura del Novecento, essa non mi pare particolarmente ironica rispetto a quella del passato. Spesso l'ironia occorre saperla trovare: penso ai classici greci e latini, persino alla Bibbia».

H. - A suo parere, perché oggi è così difficile trovare autori che si sperimentino nell'ironia?

C. - «Se ci fossero autori, dei veri autori, sarebbero fatalmente ironici. Come ho detto prima, non c'è arte senza ironia. Ma intendiamoci: l'ironia, quando è seria, non è qualcosa che si capta immediatamente. Non è un dono soltanto di chi la propone e di chi sa rappresentarla, è un dono anche di chi sa leggerla. Il grande autore sa bene come nascondere e celare sottilmente la propria ironia. Quindi, per rispondere alla domanda, la que-

stione mi sembra un'altra: occorrerebbe chiedersi perché oggi per il teatro non scrive più quasi nessuno. Ma c'è una differenza tra ironia, comicità e umorismo. L'ironia è necessaria affinché vi sia opera d'arte; l'umorismo e la comicità no, perché sono elementi che entrano soltanto in alcuni generi letterari. L'umorismo si situa nella comicità, come potremmo dire che il sarcasmo si situa nell'ironia. Cioè l'umorismo è qualcosa di inferiore, è fine a se stesso, è teso soltanto a far sorridere e a tenere di buon umore il pubblico. La comicità, al contrario, fa ridere ma affonda le sue radici nella tragedia. Tutti i grandi comici ci insegnano questo. E io ritengo che la comicità sia attinente al teatro, al vero teatro; l'umorismo e le barzellette invece vanno bene solo per fare spettacolo. Nel mio ultimo lavoro *Hello George* ho tentato di mettere in atto questa distinzione. Ma non è stato facile, perché il testo doveva servire semplicemente da supporto all'immagine, alla bravura degli attori, agli effetti dei pupazzi. Si trattava di trovare un punto di vista particolare rispetto a quanto veniva mostrato sul palcoscenico. La mia idea è stata quella di inventare un personaggio che facesse un po' da lente di ingrandimento, da parete, da filtro, che rimandasse con rimbalzo al pubblico lo spettacolo e la musica. Il testo insomma doveva restare a livello di enunciazione più che di spessore».

stione mi sembra un'altra: occorrerebbe chiedersi perché oggi per il teatro non scrive più quasi nessuno. Ma c'è una differenza tra ironia, comicità e umorismo. L'ironia è necessaria affinché vi sia opera d'arte; l'umorismo e la comicità no, perché sono elementi che entrano soltanto in alcuni generi letterari. L'umorismo si situa nella comicità, come potremmo dire che il sarcasmo si situa nell'ironia. Cioè l'umorismo è qualcosa di inferiore, è fine a se stesso, è teso soltanto a far sorridere e a tenere di buon umore il pubblico. La comicità, al contrario, fa ridere ma affonda le sue radici nella tragedia. Tutti i grandi comici ci insegnano questo. E io ritengo che la comicità sia attinente al teatro, al vero teatro; l'umorismo e le barzellette invece vanno bene solo per fare spettacolo. Nel mio ultimo lavoro *Hello George* ho tentato di mettere in atto questa distinzione. Ma non è stato facile, perché il testo doveva servire semplicemente da supporto all'immagine, alla bravura degli attori, agli effetti dei pupazzi. Si trattava di trovare un punto di vista particolare rispetto a quanto veniva mostrato sul palcoscenico. La mia idea è stata quella di inventare un personaggio che facesse un po' da lente di ingrandimento, da parete, da filtro, che rimandasse con rimbalzo al pubblico lo spettacolo e la musica. Il testo insomma doveva restare a livello di enunciazione più che di spessore».

Victor ou les enfants au pouvoir — di cui Antonin Artaud fece nel 1928 un allestimento magistrale nel suo teatro intitolato ad Alfred Jarry — che la derisione fa irruzione per la prima volta con l'autorità dei capolavori. Nel corso di una festa notturna, apoteosi mortale dello spirito borghese, banchetto antisocratico, alcuni adulti recitano la commedia della rispettabilità. E poi dei bambini fanno saltare la macchina a prezzo della loro vita. Si rifiutano di diventare grandi. Dio, la patria, i grandi sentimenti volano in pezzi. La farsa sa di cadavere, la tragedia s'invischia nel *vau-deville*, la morte è *pétomane*.

Il sarcasmo è efficace soltanto se colto a volo. Esige chiarezza, spontaneità, comunicazione diretta. Anche se integrato all'avanguardia, soprattutto in questo caso, deve portare con sé un po' di aria pura dei teatri dei saltimbanchi, un po' dello spirito da *Boulevard* della *Belle Époque*. Mai denuncia i simulacri in nome della verità, la falsa moneta in nome di valori veri.

Il sarcasmo non parla mai «a nome di...». È l'anti-ambasciatore. Si nutre della derisione generale dei valori. Emanava la più sotterranea soggettività individuale, è partigiano, ma il

suo partito preso è la disperazione giocosa. Volge in derisione la morale, la religione, la base giudaica-cristiana dei valori occidentali, l'ideale classico, l'umanesimo illuminista. Non rispetta niente. Se decidesse di rispettare qualcosa perderebbe la sua sarcastica virtù: ma se va fino in fondo a quest'ultima, metterebbe in pericolo il principio stesso sul quale si basa lo spirito comico. Cessa allora di far ridere e, se non fa più ridere, non svolge più la funzione tradizionale del buffone che, senza rispettare nulla, riporta tutto il ridicolo degli uomini alla follia universale.

Ecco perché, malgrado tutto il loro pessimismo, negli autori più famosi — per esempio Ionesco negli anni '50 e, ma meno, in Beckett — troviamo così poco sarcasmo allo stato puro, e vera derisione. Beckett si pone al di là di ogni denuncia. Il clown beckettiano ha varcato ogni limite, compreso quello che manteneva ancora Watt, Mercier e Vladimir sulla pista di un circo in cui il pagliaccio è obbligato a far ridere. Nella denigrazione occorre un partito preso, morale e politico, del tutto negativo, come quello appunto di Gènet nelle sue opere maggiori: «A me, vergini del Partenone, angelo del portale di Reims, co-

lonne di Valerio, Musset, Chopin, Vincent d'Indy, cucina francese, Milite ignoto, canzoni tirolesi, principi cartesiani, ordinanza di Le Nôtre, papaveri, fiordalisi, un pizzico di civetteria, giardini delle canoniche...» (*Les Nègres*).

Ancora una volta, è proprio ai confini dello spirito avanguardista della modernità e dello spirito da *Boulevard* che tale tendenza si esprime al meglio, come possiamo vedere anche dal successo recente delle *pièces* di Tilly che ottengono tanto più il loro scopo quanto più danno nel volgare, senza precauzioni di sorta (*Charcuterie fine, Les trompettes de la mort, Spaghetti alla bolognese, Y a bon Bamboula*). Si può dunque comprendere che *L'ombelico*, l'ultima *pièce* di Anouilh, sia riuscita a determinare a suo favore l'unanimità della critica, sia di destra che di sinistra, a causa della dismisura stessa della derisione che la scuoteva, che non risparmiava niente e nessuno, neanche l'autore. Ancora una volta il teatro più facile, il più partigiano, il più soggettivo ritrova l'universalità della condizione umana, l'*ecce homo* del re della derisione, del rompiscatole castigato, del dio disanalizzato.

LA STORIA DEL «PICCOLO» DI MILANO
IN QUARANT'ANNI DI SCENOGRAFIE

SPAZI DELLA MAGIA

I bozzetti di scena, paragonabili alle sinopie per gli affreschi, riprendono spesso gli stilemi della grande pittura - Una impostazione storicistica dell'arte scenografica, strettamente legata ai progetti di regia di Strehler - L'iconografia trecentesca negli studi di Ratto per Calderon, la trattistica del Pontormo e del Bronzino in quelli di Coltellacci per Shakespeare, la Venezia del Canaletto nell'edizione dell'«Arlecchino» di Frigerio - E in filigrana, le tappe della conquista di un'estetica teatrale.

CATERINA PIRINA

Il compimento dei quaranta anni di attività del Piccolo Teatro di Milano è elemento propositivo per una analisi retrospettiva di questo singolare evento culturale; un'analisi tesa a ripercorrere storicamente l'intero iter stilistico; dal primo lavoro messo in scena, l'*Albergo dei poveri*, sino alle più recenti rappresentazioni. L'archivio del Piccolo conserva un congruo numero di disegni, acquerelli e tempere; un corpus di bozzetti e di figurini comprensivo dell'intera attività del teatro milanese, e quindi illuminante sulle varie tappe del suo percorso artistico, nonostante che alcune opere, tra le più incisive, purtroppo non siano rappresentate dai fogli dell'archivio.

Lo spettacolo si attua in una realtà tridimensionale, nel mutevole rapporto planovolumetrico creato dalla presenza consistente degli attori nell'invaso spaziale del palcoscenico; e ancor non si attua se non nel mutuo rapporto e coinvolgimento di attore e spettatore: l'attore che affascina e soggioga lo spettatore con la sua carismatica gestualità e lo spettatore che proprio con tale affascinatione suscita nell'attore un'esaltante sollecitazione. Un teatro quindi che si attua ad ogni spettacolo e si rinnova ogni sera.

Più che giustificato dunque l'interrogativo quale valore possa avere l'analisi di un bozzetto e, in termini più puntuali, quale ruolo esso assuma nel processo creativo. Si potrebbero rintracciare valori analogici tra il bozzetto per la realizzazione scenica e la sinopia per un affresco, ravvisando in ambidue il momento preliminare di una realizzazione artistica in cui si concretizza l'idea iniziale, già presaga di future soluzioni ancorché in nuce. Un appunto disegnativo che permette alla critica di ripercorrere l'iter creativo attraverso i vari bozzetti, dal primo schizzo all'ultimo disegno «esecutivo». Spesso le note apposte in calce o ai margini, esattamente come la sinopia, denunciano proposte e penti-

menti rivelandone la progressione progettuale. Non solo; il bozzetto svela anche, attraverso i procedimenti linguistici via via assunti per interpretare un testo, moderno o antico che sia, la concezione che ha lo scenografo del teatro, e, in un ambito più ampio, dell'arte, compresa la pittura. E del resto la scenografia è sottilmente connessa e, storicamente, in molti momenti, quando l'articolazione in arti maggiori e arti minori poneva la scenografia in un ruolo corollario a quello della pittura, in un rapporto di dipendenza. Pittura e scenografia sono infatti per lo più connesse nel loro ruolo di mezzo espressivo.

«La pittura è la più irresistibile incantatrice. Attraverso le più evidenti falsità può convincerci di essere pura verità», osserva Gombrich riprendendo un'asserzione di Liotard. E che altro è la scenografia se non la proiezione simbolica di forme spaziali, allusive anziché reali, ove la «verosimiglianza» è proposta e negata nel contempo in una continua induzione dello spettatore al gioco ricreativo, sia si tratti di un fatto sacrale che di uno evasivo-ludico? È questo l'assunto di chi scrive e sotteso al volume *Gli spazi dell'incanto*, edito dalla Provincia di Milano per i tipi di Amilcare Pizzi, che per l'appunto analizza i bozzetti ed i figurini del Piccolo Teatro di Milano.

INTESA DI BASE CON IL REGISTA

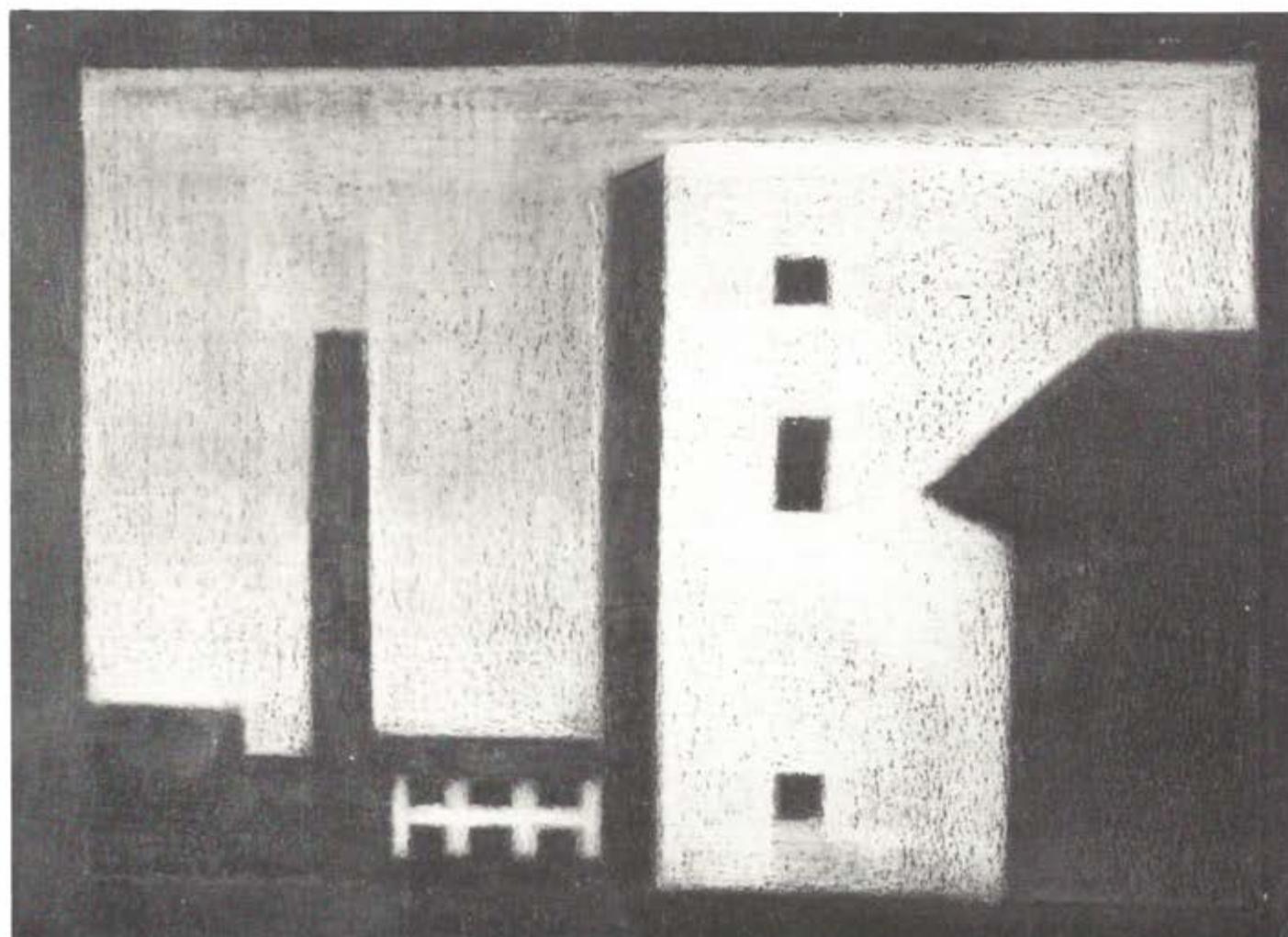
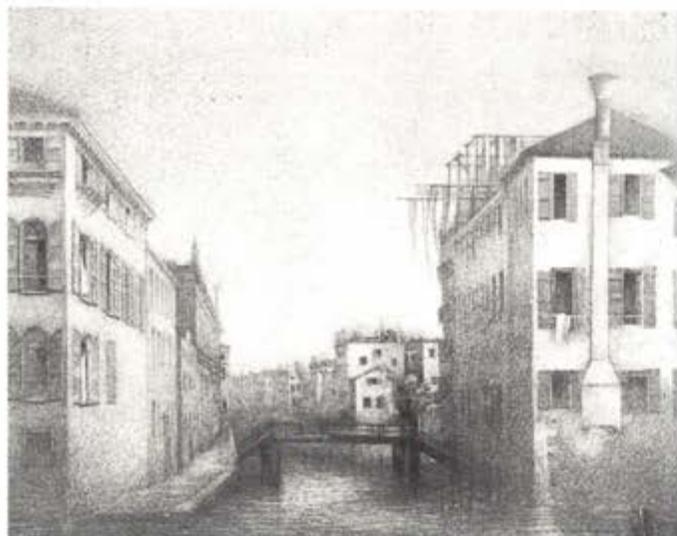
L'operazione culturale condotta dalla *équipe* del Piccolo in un sottile rapporto collaborativo tra regista, scenografo e costumista, spesso con l'apporto non trascurabile del traduttore dei testi stranieri (basti qui citare l'intervento di Quasimodo per la *Tempesta* e per l'*Elettra*), è stata sin dall'inizio di tipo storicistico, tesa al recupero del testo nella sua valenza storica, oltretutto nella rigorosa esattezza filologica. Le realizzazioni sceniche concor-

dano nel taglio metodologico con le scelte registiche, come attestano i bozzetti.

I disegni e gli acquerelli di Ratto con cui prende l'avvio la storia della scenografia del Piccolo sono assai indicativi di tale impostazione storicistica: quasi tutti i suoi bozzetti infatti rivelano in maniera evidente la ripresa di stilemi della grande tradizione pittorica europea: ad esempio, la partitura architettonica a edicole, a luoghi deputati configurati sul bidimensionale fondo aureo che caratterizza le trecentesche pale d'altare, ad esempio dei Lorenzetti, è recuperata da Ratto per *Il mago dei prodigi* al fine di suggerire l'appartenenza del testo di Calderon al genere degli *autos sacramentales*, le cui origini sono rintracciabili nel teatro sacro liturgico del medioevo. Mentre per un testo che costituisce il prodromo del teatro espressionista tedesco come *La morte di Danton*, Ratto si ispira al violento registro cromatico di Schmidt-Rottluff o di Kokoschka.

Il recupero di motivi del patrimonio pittorico suggerisce al pubblico, con estrema immediatezza il senso profondo di un momento storico attraverso il sottile e voluto gioco di rimandi allusivi e simbolici al patrimonio formale della pittura europea, mediante una stratificazione di *topoi* figurativi di cui il pubblico è in grado di cogliere le valenze.

Procedimento questo adottato quasi con continuità da registi e scenografi che si sono avvicinati al Piccolo e che per lo più ne hanno seguito il taglio metodologico, storicistico assunto fin dagli inizi. Coltellacci, ad esempio, per la lunga processione di personaggi del *Riccardo III*, che si avvicendano nell'ambiguo ruolo di complici e di vittime di re Riccardo, anziché disegnare semplici costumi di scena definisce in maniera implacabile i loro inquietanti ritratti; e si ispira alla lucida stravolta fissità espressiva, al fastoso, lugubre costume di cerimoniale di corte, alle distorte e nel contempo elegantemente le-



ziose posture dei ritratti di un Pontormo e di un Bronzino; dipinti in cui si avverte «la non intimità della paura» (L. Biswanger).

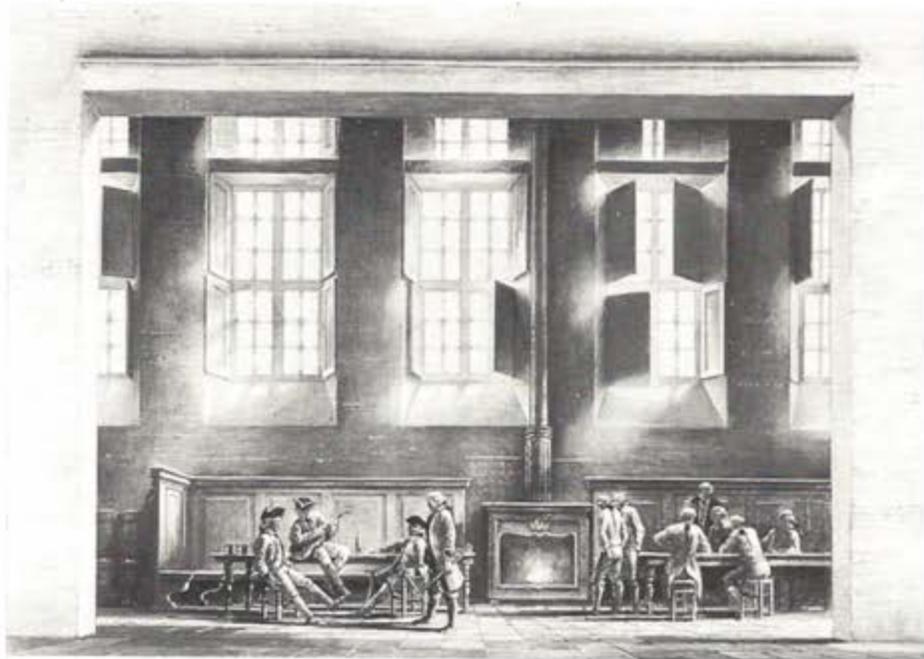
ANCHE BRUEGEL PER IL SIPARIETTO

Casorati, a sua volta, per i figurini dell'*Elettra* messa in scena al Teatro Olimpico di Vicenza e riportata al Piccolo, si ispira alle eleganze grafiche della ceramografia greca del

VI-V secoli a.C., con particolare attenzione alle raffinate cadenze lineari del *Pittore di Berlino* o del *Pittore di Brigo*.

Citazioni ed imprestiti disparati, via via assunti e rinnovati per i disparati testi messi in scena. Di volta in volta gli scenografi, rinunciando ad un repertorio figurativo rigidamente personalizzato, fanno riferimento ad opere pittoriche che appartengono al bagaglio culturale del pubblico per un teatro che, nella sua irrinunciabile raffinatezza, non ha voluto essere un esperimento elitario ma un fenomeno culturale rivolto ad un pubblico vasto.

L'intervento di Zuffi al Piccolo è esemplificativo: per il *Macbeth* lo scenografo ha interpretato l'aleggiare del rimorso e la presenza delle streghe ricreando la fluttuante larvale atmosfera dei celebri dipinti di Füssli quali *L'incubo* (Zurigo, Maag Socin) o *Lady Macbeth afferra i pugnali* (Londra Tate Gallery). Mentre per suggerire la «romanità» imperiale delle Vite di Plutarco cui Shakespeare si era ispirato per il suo *Giulio Cesare*, Zuffi ha tratto partito dalla spoglia e pur vigorosa plasticità dei dipinti e dalla politezza volumetrica di Casorati o di Sironi.



Nella pagina precedente, dall'alto e da sinistra: «Veduta di Venezia» di Ezio Frigerio, per l'«Arlecchino servitore di due padroni», edizione di Giorgio Strehler del 1987; «Sala del Consiglio» di Gianni Ratto per «Filippo» di Alfieri, regia di Orazio Costa, 1949; «Veduta di periferia», di Ezio Frigerio, per «I giganti della montagna» di Pirandello, regia di Strehler, 1966. In questa pagina: «interno di osteria» di Frigerio, per «Minna von Barnhelm» di Lessing, regia di Strehler, 1983, e «Interno con campagna» di Renato Guttuso, per «Dal tuo al mio» di Verga, regia di Strehler, 1956.

In alcuni casi la citazione non si limita ad una generica parafrasi stilistica, ma giunge alla «copiatura», seppur libera, di celebri dipinti. Per l'allestimento de *L'alba dell'ultima sera* di Bacchelli, Ratto perviene al puntuale recupero per il siparietto *Babele* dell'omonimo celeberrimo dipinto di Bruegel il Vecchio, ora al Kunsthistorisches Museum di Vienna. Frigerio, a sua volta, per la quinta edizione de *l'Arlecchino* si ispira alle celebri vedute del Canaletto e ricrea l'immagine di Venezia mediante il montaggio di brani canalettiani desunti dalla serie del Canal Grande e del Rio dei Mendicanti.

Per l'allestimento della *Vita di Galileo*, Damiani, come annota Marotti, crea una scena spoglia ed essenziale, conclusa nel suo ortogonalismo, e definita da una copertura a capriata leonardesca e da una pavimentazione che lascia a vista l'attrezzatura delle macchine sceniche; per i cui spezzati Damiani ha fatto ricorso ad ingrandimenti di stampe e disegni del Serlio. Ma i non numerosi bozzetti dei suoi allestimenti conservati al Piccolo rivelano altra componente artistica, tanto più profonda quanto più implicita: la meditazione sulla pittura toscana del primo Quattrocento, dal Sassetta a Paolo Uccello: di questo lo scenografo recupera il particolare di vario tra il nitore luminoso di uno spazio cristallino rigorosamente definito e l'abbreviata volumetria delle figure che, plasmate da una diversa scansione luminosa, ad esso restano estranee.

MAESTRI STREGONI PER SHAKESPEARE

Il teatro barocco, Shakespeare anzitutto, ha esercitato una suggestione profonda su Strehler. E proprio il *Macbeth* ha segnato per il regista l'assunzione della metafora Teatro-Mondo creata da Calderòn nel suo *Il gran teatro del Mondo*. Fatto che giustifica l'adesione di Strehler e dei suoi collaboratori alle valenze incantatrici della scenografia dei «maestri stregoni», quali il Buontalenti o il Parigi. Basti in questa sede segnalare le due edizioni della *Tempesta*, un'opera che assume il valore paradigmatico della vita culturale del Piccolo. Il primo allestimento attuato nel giardino di Boboli a Firenze si rilegava alla tradizione scenografica buontalentiana nella sofisticata connessione di apparati scenici e giochi d'acqua. La seconda ha costituito la consapevole ripresa dei virtuosismi del teatro medico: «Teatro come parafrasi più vicina di ogni altra alla vita». La *agudeza* dell'arte barocca, l'«incanto di Pigmalione» che rende vere le più grandi falsità offrono all'uomo l'unica possibilità di creare una barriera alla realtà angosciante del gran teatro del mondo: «*We are such stuff / As dream are made on; and our little life / Is rounded with a sleep*». «Noi siamo fatti della medesima sostanza di cui sono fatti i sogni e la nostra breve vita è circondata dal sonno», dice Prospero nella *Tempesta*. Per l'*équipe* del Piccolo il recupero del mirabolante illusionismo dei maestri stregoni comporta necessariamente l'assunzione della tematica della letteratura teatrale barocca ad esso connessa, l'impossibilità cioè di scerverare la realtà dalla finzione poiché «*la vida es sueño y los sueños sueños son*». Ma assume anche, nell'attuale momento storico, il valore di giustificazione ontologica del teatro e della sua ragione di essere. □

TEATRO EUROPA
Piccolo Teatro di Milano

Il Piccolo Teatro è cultura.

 **EniChem**
sponsor istituzionale



Franco Azzinari "Girasoli" polimaterico
cm. 60x80. Tiratura 1/250-I/CL.



Orfeo Tamburi "Quartiere latino" acquaforte a 12 colori
cm. 60x80. Tiratura 1/150-I/LXXV.

Le edizioni di
PROSPETTIVE D'ARTE
Via Gentilino 9/A - 20136 Milano

SALUTO ALLA GRANDE SCRITTRICE

GLI ANTICHI E I MODERNI DI MARGUERITE YOURCENAR

*Nella sua opera il viaggio nello spazio è diventato un viaggio nel tempo, e l'incontro con la moderna umanità colloquio con le grandi figure del passato -
«Il mio teatro rappresenta il mio pensiero con la libertà del ballo mascherato»*

UN GRANDE GIUOCO COL TEMPO

Nata a Bruxelles nel 1903, Marguerite Cleenewerk de Crayencour (Yourcenar era l'anagramma di quest'ultimo nome di famiglia) ha vissuto a Parigi, Londra e New York, ma i lunghi soggiorni in varie città non solo europee e i grandi viaggi sono una nota costante di tutta la sua vita. Dopo aver lasciato l'insegnamento al *Sarah Lawrence College* presso New York, si ritira a Mount Desert (Maine). Incomincia a pubblicare saggi, racconti, novelle, biografie, romanzi. Traduce autori come Virginia Woolf e Henry James. Tra i numerosi riconoscimenti ricordiamo che nel 1977 alla scrittrice, prima donna eletta all'Académie Française, viene assegnato il Grand Prix.

Sarebbe fuori luogo su questa rivista ripercorrere l'itinerario intellettuale e letterario di una scrittrice che, recentemente scomparsa, ha dato una risposta moderna alla questione della letteratura. L'intreccio fra il collettivo e il privato e fra la storia e il presente, di cui è fatta la sua opera narrativa — da *Le Jardin des Chimères* del 1921 ai suoi saggi *Les Temps, ce grand sculpteur* pubblicati nel 1983 — offre al lettore la ricchezza di una cultura bifronte, nutrita del pensiero dei filosofi dell'antichità, della conoscenza interiore dei grandi mistici orientali e delle inquietudini del mondo contemporaneo, esplorazione dell'inconscio compresa. Il punto di perfezione raggiunto dalla Yourcenar in questo lavoro di intreccio è nel *trompe l'oeil* delle memorie immaginarie di Adriano: nell'ombra della morte imminente, dando udienza ai ricordi, l'imperatore descrive la Roma del II secolo e avverte, con lucida coscienza, un presagio dal quale attinge le regole di una saggezza profonda.

Ma il viaggio nello spazio diventa per la Yourcenar un viaggio nel tempo. L'incontro con la moderna umanità diventa un colloquio con le grandi figure dell'antichità. Da questo «esilio» nel passato il racconto storico non è semplicemente l'evocazione delle età antiche ma l'occasione per riflettere sulle sorti dei contemporanei.

Abbiamo voluto, come omaggio alla scrittura di Marguerite Yourcenar, pubblicare alcuni brani relativi al teatro, tratti dal libro *A occhi aperti* pubblicato in Francia nel 1980 e tradotto nel 1982 dall'editore Bompiani, che ringraziamo per la cortese concessione. *A occhi aperti* è un testo che raccoglie, sistematizzata, una serie di colloqui, avuti nel corso degli anni tra Matthieu Galey e la scrittrice. Galey, critico letterario e teatrale di *L'Express* e di *Nouvelles Littéraires*, prematuramente scomparso, dà modo alla grande autrice di spaziare tra ricordi personali, sentimenti, questioni letterarie, etiche e storiche, in tutta semplicità.

Nel brano pubblicato la Yourcenar dedica alcune righe al suo breve testo teatrale *La petite sirène*, tratto dalla fiaba di Andersen. A tal proposito abbiamo voluto ospitare l'intervento della giovane regista Marina Spreafico che nei mesi scorsi presso il Teatro del Mimosdramma di Milano, ha messo in scena, con lodevole freschezza, il *divertissement* drammatico *La petite sirène*. (G.R.)



Nella fotografia, Marguerite Yourcenar alla macchina da scrivere, nella sua casa all'isola di Mont-Désert, sulla costa Est degli Stati Uniti. Nella pagina seguente: immagini della scrittrice nel 1908, all'epoca di «Feux» (1936) e, a cavallo, all'epoca di «Mémoires d'Hadrien» (1952).



DALLE CONVERSAZIONI CON MATTHIEU GALEY

NON MI ASPETTO ALCUN SUCCESSO DALLA SCENA

MATTHIEU GALEY

GALEY - *E per quanto riguarda il teatro, come ci è arrivata? Non ne abbiamo parlato, fino a questo momento, forse perché viene raramente rappresentato.*

YOURCENAR - Non è questo che conta, per me. Spesso, lascio che una compagnia di giovani, di dilettanti, o uno di quei gruppi teatrali estivi di provincia provino uno dei miei testi, pur sapendo benissimo che molte delle mie intenzioni non saranno colte e che certe idee non verranno fuori... però, mi dico che il testo rimane, e che non è affatto male che dei giovani attori si esercitino con esso. Seguo il loro lavoro solo da molto lontano e, generalmente, non mi aspetto alcun successo.

G. - *Perché il teatro non è per lei che un'occupazione secondaria?*

Y. - Quantitativamente, sì. Qualitativamente, bisognerebbe vedere. Mi succede di avere un rapporto molto gratificante con i miei lavori teatrali, di trovarmi come in un ambito privilegiato in cui sono ancora relativamente sola. Come nei racconti poetici in prosa, come in *Feux*, o in *Nouvelles orientales*, ho messo al tempo stesso più gioco e altrettanta verità che negli altri miei libri, ma in

una forma che a sua volta dà spesso l'impressione del gioco. Se posso azzardare un paragone un po' ambizioso, penso del mio teatro un po' quello che ho detto di certi romanzi brevi del Mann ultima maniera, quali *L'eletto* o *Le teste scambiate*, di cui mi è accaduto di pensare che rappresentavano il suo pensiero (lo stesso pensiero che sorregge *La montagna incantata* o *Doctor Faustus*), ma con una libertà da ballo mascherato o da «travesti».

G. - *Tuttavia, niente spiega come un romanziere o un saggista possa interessarsi al teatro in questa forma un po' dilettantesca.*

Y. - Pure, la curva è visibile. Ho sempre attribuito una grande importanza alle voci. Avevo chiamato *Alexis* «le portrait d'une voix». I monologhi di *Feux* sono voci al diapason della febbre; il racconto lungo che chiamo *Mémoires d'Hadrien* è ancora un monologo, solitario, come lo è fatalmente quello di un uomo posto al vertice di ogni cosa. Nel mondo polifonico della fine del Medioevo e del tardo Rinascimento in cui Zeno matura, sono sempre le voci a farsi sentire, la voce acuta di Hilzonda che prega a Munster, la voce un po' tagliente di Zeno che si

alterna con quella commossa del Priore dei Cordiglieri, o con quella buona e profonda del soldatuccio letterato Henri-Maximilien. E ancora le voci dei giudici, e la voce un po' pastosa dell'ex venditore ambulante Gilles Rombaut promosso carceriere, voci di comparse che si devono poter cogliere attraverso la finzione del racconto in terza persona, e «la voce pubblica» che, naturalmente, altera ogni cosa. In *Denier du rêve*, la cosa che più m'importava era la voce di Marcella, che parlava francese con inflessioni italiane e con molle cadenza popolare, e la voce borbottante del vecchio Clément Roux in mezzo alla folla o alla solitudine romana, o ancora la giovane voce di Massimo che parla a un Clément Roux che non lo ascolta, e che egli non ascolta (perché la gioventù dell'uno è altrettanto solitaria della vecchiaia dell'altro), e che fa improvvisamente risuonare nelle strade deserte della Roma notturna tre parole in slavone ecclesiastico; o ancora, in un altro testo teatrale, l'amore e il dolore silenziosamente mimati dalla piccola sirena che ha sacrificato la sua voce. Era abbastanza naturale, ogni tanto, impegnarsi così nel teatro, inteso non tanto come uno spettacolo che si

vorrebbe veder realizzato sulla scena quanto come un labirinto di monologhi o di dialoghi allo stato puro.

I rapporti di questo teatro con le altre mie opere più note sono stati, fino a questo momento, assai poco sottolineati. È la forma a essere diversa, non la sostanza. *Electre ou la chute des masques*, e *Le coup de grâce*: tre creature, o meglio quattro, unite dall'amore, dall'odio e dal pericolo. Certo, le posizioni reciproche dei personaggi sono diverse: Electre è una sorella e non un'amante, mentre Sophie è molto più un'amante che una sorella, ed Electre è malvagia mentre Sophie è buona. Ma la somma totale è la stessa, ed è senza alcun paradosso che l'onesto Chopin del *Coup de grâce* diventa per me l'onesto Théodore di *Electre*. Lo stesso triangolo troviamo nella Léna di *Feux*, o anche in *Denier du rêve*, in cui l'amore di Marcella oscilla fra due uomini, mentre la sua devozione profonda va a un partigiano morto e che lei vuol vendicare, proprio come Electre vuole vendicare il padre assassinato.

E neppure è stato colto come l'umile preghiera del modesto Padre Chica, in *Rendre à César*, faccia eco alle tragiche meditazioni del Priore dell'*Oeuvre au noir*, dolorosamente partecipi ambedue del dolore del mondo.

In realtà, è forse in *Qui n'a pas son Minotaure?* che ho espresso, con libertà onirica, la visione del mondo che è alla base di tutti i miei libri, dai prigionieri della stiva che accettano, rifiutano, negano, o semplicemente ignorano il loro destino, fino ad Arianna, anima che sale in cielo. Teseo, caricatura dell'uomo medio, che di continuo mente a se stesso, diventa sopportabile solo nel momento in cui riconosce d'essere «un pover'uomo». Al dialogo fra Arianna e Bacco (Dio), ho affidato quanto avevo di più ponderato da dire su di un tema che va al di là delle parole. Temo che nessuno abbia colto quello che avevo cercato di trasmettere in quel colloquio al limite del suono, così come nessuno ha visto che, in *Le mystère d'Alceste*, i personaggi apparentemente romanzeschi, il debole Admeto e la gemente Alceste, servono solo a mettere in risalto i personaggi semplici e saggi, il rozzo Ercole, «figlio di Dio», e la vecchia Georgine, in cui si incarna una sorta di sacrosanto buon senso; né che il confronto fra Ercole e la Morte, le sue tentazioni e i suoi terrori, assomigliano punto per punto alle meditazioni di Adriano e di Zeno sul desiderio e la paura di morire.

Nella prefazione a *La petite sirène* (le prefazioni di queste *pièces*, insieme a quella di *Feux*, sono finora, di gran lunga, la parte più autobiografica della mia opera), ho spiegato diffusamente quanta importanza avesse per me questa operina, tratta dalla deliziosa fiaba di Andersen. Essa ha rappresentato lo spartiacque fra la mia vita prima del 1940, incentrata soprattutto sull'umano, e quella dal 1940 in poi, in cui l'essere umano è sentito come un oggetto che si muove sullo sfondo del tutto. La piccola sirena che per amore rinuncia agli abissi marini, e poi, sacrificando al tempo stesso l'amore e la vendetta, sale dal mare al cielo, già prefigura per me i paesaggi d'acqua e di cielo in cui Zeno compie la sua rinuncia. Gli uccelli-angeli dalle voci acute e celesti sono anche i gabbiani che Zeno vede sulla spiaggia, e che «in confronto ai Serafini e alle potenze Supreme avevano in più l'evidenza dell'esistere». Si tratta sempre delle stesse cose. □



TACCUINO DI UNA REGIA PER «LA PETITE SIRÈNE»

VIAGGIO INTORNO ALLA FIABA

MARINA SPREAFICO



IL SUO TEATRO

Le Dialogue dans le marecage, 1930*Feux* 1936*Electre ou la Chute des Masques*, 1943*La petite sirène*, 1943*Le Mystère d'Alceste*, 1963 (prima versione nel 1942)*Qui n'a pas son Minotaure?*, 1963 (prima versione nel 1960)

Nella pagina a fianco, Marguerite Yourcenar all'epoca di «Archives du Nord» (1976) e, sotto, davanti alla sua casa, «La Petite Plaisance». In questa pagina, una scena di «La petite Sirène», regia di Marina Spreafico, al milanese Teatro del Mimosdramma.

Un testo teatrale è l'occasione di un incontro. C'è da qualche parte un mondo — con persone, azioni, situazioni, colori, forme, ritmi viventi, altrettanto e forse più reale del nostro — ma che non si manifesta attraverso ciò che i nostri sensi normalmente captano. Esso manda però fino a noi dei segni del suo esistere; marca, diciamo così, il suo territorio di parole scritte. Questo segnale codificato è il solo che, all'inizio, noi captiamo. Al centro di quel mondo e all'interno di tutte le sue particelle sta l'autore. Sta, meglio, l'atto creativo dell'autore, la sua pulsione, che continua a vibrare e a mantenere la vita.

Dei mille segnali che tutti questi mondi ci mandano e che rivelano il loro desiderio di diventare percepibili ai nostri sensi, loro hanno bisogno di noi come noi abbiamo bisogno di loro, tutti questi esseri cosiddetti immaginari alimentano le loro vite, tanto più lunghe delle nostre, anche tramite la nostra energia; di questi segnali, dicevo, per qualche motivo (che io penso sia di ordine armonico) alcuni hanno, a un certo momento, una forza d'attrazione maggiore degli altri.

Ecco che i nostri due territori vengono a confinare e inizia, da parte nostra, quel lungo viaggio, se siamo fortunati e all'altezza della situazione, fino al cuore di quel mondo.

Eccomi al confine con Marguerite Yourcenar. Leggo e rileggo quelle parole francesi riassunte sotto il titolo *La petite Sirène*. Dopo un po' ne percepisco il ritmo e il respiro musicale, la struttura intera, che in questo caso mi pare un'operina da camera. Ora mi è semplice pensarla in italiano, e arrivo al senso tramite il respiro.

Nella scrittura, come in musica, lo spazio tra le parole è altrettanto importante che le parole. È quella la maglia della rete che ci lascia passare di là, lo spazio tra le stelle e i soli attraverso cui iniziamo la nostra navigazione in un mondo sconosciuto. Prima di partire per il viaggio è meglio cercare di informarsi, sapere il più possibile, raccogliere materiale, ma poi si entra in un altro ordine: quello dell'osservazione, della scoperta, della visione.

In qualche modo tutto è già là, bisogna solo togliere il velo che rende tutto invisibile, togliersi di mezzo; se si trova la strada e si arriva a rivivere il processo creativo dell'autore, tutto diventa semplice. Questa semplicità non è facile da raggiungere. Se la materia con cui ci viene incontro l'autore sono le parole, la materia con cui noi andiamo incontro a lui è quella del teatro; gli attori, prima di tutto, e naturalmente lo spazio, i suoni, i colori, ecc. Molte delle cose che ho detto più sopra le ho

scoperte, tramite Marguerite Yourcenar. Analogamente lei dice che non è importante la scrittura, l'importante è la visione; è felice quando, dopo aver scritto una pagina, può togliere, cancellare delle parole inutili, semplificare. Marguerite Yourcenar dice anche che, per entrare in una persona, e capirla, bisogna ascoltare la sua voce. Come voci si sono presentate a me le parole dei personaggi della sua commedia, che mi hanno attirato giù, in quel mondo.

E quel mondo mi si è rivelato a un certo punto per quello che è: vasto, compatto, tondo direi, senza falle, senza buchi, un vero universo. Raramente ci si imbatte in un simile creatore. Spesso gli autori hanno delle fenditure, quasi dei fiordi, in cui si può entrare, mettere molto di più di noi e loro sono quasi felici di questa violenza. Altri sono proteiformi, s'adattano in tante direzioni. Qui no. Marguerite Yourcenar non è un autore di teatro che scrive in base all'esperienza di palcoscenico. L'azione non è evidente. Non aiuta molto. Eppure ogni volta che si prova qualcosa è chiaro dove risponde sì e dove risponde: no, così non è, così è falso.

Per quanto mi riguarda, ho fatto ciò che ho potuto, e sono lontana dal pensare di aver terminato il mio viaggio verso quella grande anima che è Marguerite Yourcenar. □

UN INEDITO DI SALVATORE QUASIMODO

EURIPIDE INCOMPIUTO

Alessandro Quasimodo ha ritrovato la traduzione dell'ultima parte dell'«Ifigenia in Tauride» eseguita dal padre dopo la pubblicazione dei «Lirici greci» - Evoca la fuga di Oreste e Pilade guidati dalla figlia di Agamennone - Nella trasparente versione del poeta il verso greco si fa ritmica e musica italiani.



QUASIMODO - IFIGENIA IN TAURIDE, V EPISODIO

PAGINE INGIALLITE...

GILBERTO FINZI

Dieci pagine dattiloscritte, vecchia carta ingiallita su cui corre uno scritto bluastro: è il più recente inedito quasimodiano ritrovato dal figlio del poeta, Alessandro Quasimodo.

Si tratta di un testo costituito da due parti: una prima, discorsiva, una specie di lezione su Euripide e sulla tragedia greca; una seconda parte in versi, traduzione di un brano significativo dell'*Ifigenia in Tauride*, dello stesso Euripide: in sostanza, un'esemplificazione che serve alla lezione che precede. Tipo di carta e scrittura dattilografica consentono di attribuire il testo di Salvatore Quasimodo agli anni Quaranta-Cinquanta quando, dopo i celebratissimi *Lirici greci* (la prima edizione, poi più volte rifatta, uscì nel 1940) e sulla scia del successo di quei testi poeticamente reinventati, il poeta accostò altri autori: fra questi, trascurando, qui, una bibliografia completa che chiunque può agevolmente procurarsi, i tragedi Sofocle, Eschilo e più tardi Euripide. Di quest'ultimo Quasimodo tradusse *Ecuba* (1963) e *Eracle* (1966); ma prima ancora, parzialmente, *Ifigenia in Tauride*: probabilmente per esigenze didattiche.

Certo il poeta italiano, dopo essere stato traduttore, per scelta, dei grandi lirici che trasformano, per qualche oscura via, sia la sua stessa poetica, sia il modo di fare poesia di tutta un'area già ermetica di quel tempo, diventa o rimane traduttore anche per esigenze differenti, ad esempio economiche. E quale genere di traduzione rende più del testo teatrale, il quale può essere rappresentato? E quali testi più validi delle famose tragedie greche? Nasce così, oltre che dalla naturale predilezione per il teatro e la lingua greca (che sarebbe, per il poeta che si vanta siculo-greco, un ritrovamento ontogenetico, un ricattare gli antenati), la traduzione teatrale quasimodiana.

Il teatro greco è un fantasma di continuo rivisitato da traduttori celebri e celebrati, a partire dal notissimo Ettore Romagnoli: traduttori floreali e retorici che Quasimodo attaccò duramente in scritti e note polemiche. Perché il nostro scrittore affronta questo teatro con lo stesso animo con cui aveva affrontato gli altri classici che gli avevano dato prestigio di traduttore e fama di poeta.

Così, il verso greco diventa un ritmo e una musica italiana, la metrica quantitativa si trasforma in accentuativa, scompaiono aggettivi come «opimo» o «ferace», sostituiti, nell'italiano moderno di Quasimodo, da epiteti non meno comunicativi che poetici. Al limite, è meglio rinunciare a qualcosa dell'originale, purché il testo abbia eco emotiva nella nostra lingua. L'operazione di «resa poetica» e insieme di *remake* italiano orgogliosamente affermata dal poeta fin dall'epoca dei *Lirici greci* (si ricordi il bellissimo *Chiarimento alle traduzioni*) si rende evidente anche nelle tragedie tradotte, e persino nel saggio di traduzione dall'*Ifigenia in Tauride*.

Quasimodo ha scelto qui, e tradotto, l'episodio della fuga di Oreste e Pilade guidati da Ifigenia (in pratica il finale), ossia il III stasimo e l'esodo (non completo) in cui il coro commenta il mito di Apollo, e il messaggero racconta questa corsa verso la nave achea in attesa. L'episodio, anche isolato nel contesto, regge alla lettura e alla recitazione; si deve ammirare, ancora una volta, l'attenzione linguistica e la tensione critica nel rendere un momento di *suspense* drammatica, le parole del mito trasformate in angoscia psicologica e in azione scenica.

Il testo dattiloscritto reca un'unica correzione di pugno di Quasimodo, essenziale però per intendere a fondo il perfezionismo del poeta, il suo metaforico battere sulle parole per abbassarle e piegarle alle esigenze di un italiano medio e comprensibile. All'inizio dell'esodo, nella quarta battuta pronunciata dal coro, Quasimodo sostituisce un precedente (e leggibile, sotto) «Sei pazzo» in un più probabile (in quella circostanza di dialogo fra messaggero e coro) e morbido «Tu non ragioni». Un minimo esempio di ripensamento sulla bella copia di un testo già pronto, finito, che conferma come ogni traduzione, in Quasimodo, ogni verso, ogni parola fossero intensamente meditati.



Disegno di Pablo Picasso

III STASIMO

Coro

Onore al figlio di Latona
dai capelli d'oro, che alla Dea
nacque nelle valli fertili
di Delo, Apollo, invincibile
nell'arco e nella cetra.
Dall'isola montuosa
lo portò la madre in cima
al Parnaso ricco d'acque vive,
ove Dioniso celebra i suoi riti.
Là un drago a macchie
di più colori sul dorso, enorme
mostrò, nato dalla terra,
nascosto all'ombra d'un lauro
custodiva l'oracolo.
E tu ancora bambino, Apollo,
ancora in braccio alla madre,
uccidesti il drago.
Ora siediti sul tripode d'oro,
sul trono di verità
e predici il fato dal buio del tempo,
là presso le acque di Castalia
nel centro del mondo.

ANTISTROFE

Ma quando Apollo
cacciò Temi, figlia della Terra,
dall'oracolo di Pito,
la madre creò i fantasmi della notte
che nei sogni rivelano
il passato e l'avvenire,
e per vendicare la figlia
tolse ad Apollo
l'onore dei presagi. E Apollo
salì veloce l'Olimpo,
e con le mani infantili
ferme sul trono di Zeus

pregò di quietare l'ira della Terra,
grave sul tempio di Delfo.
Sorrise Zeus al figlio
e scuotendo il capo
con cenni di consenso,
disperse le larve
che svolazzano nelle tenebre
e liberò gli uomini dai presagi notturni.
Così tornò onore ad Apollo
e la fede negli oracoli
del tempio di Delfo.

ESODO

Messaggero

O custodi del Tempio e delle are,
dov'è Toante, il re di questa terra?
Aprite le porte di ferro,
che venga fuori dal tempio.

Coro

Che avviene? Se posso parlare
senza che alcuno mi domandi.

Messaggero

I due giovani fuggono da questa terra
aiutati dalla figlia di Agamennone,
e sulla nave greca
è ora il simulacro della Dea.

Coro

Dici cosa incredibile. Ma il re
non è nel tempio.

Messaggero

E dove è andato?

Deve sapere quello che è avvenuto.

Coro

Non so; corri a cercarlo
e digli subito ogni cosa.

Messaggero

Oh la perfidia delle donne,
certo anche voi
avete aiutato gli stranieri.

Coro

Tu non ragioni. Come potevamo
aiutarli nella fuga?

E perché non vai subito alla reggia?

Messaggero

Voglio prima sapere se veramente
il re è fuori dal tempio.

Aprite la porta! Parlo con voi del tempio.

Dite al re che sono qui
con molte notizie di sventura.

Toante

Chi urla così alle porte
del tempio e fa tanto rumore?

Messaggero

Ecco: mi dicevano che eri lontano
per mandarmi via,
e invece sei nel tempio.

Toante

E per quale ragione avrebbero mentito?

Messaggero

Lo dirò poi; ascolta intanto:
Ifigenia, la vergine
che custodiva le are della Dea
è fuggita con gli stranieri
ed ha portato con sé l'immagine
d'Artemide. Era un inganno
quel rito di purificazione.

Toante

Che dici? E chi la spinse a ciò?

Messaggero

Il desiderio di salvare Oreste.

Ne avrai certamente meraviglia.

Toante

Quale Oreste? Il figlio di Clitennestra?

Messaggero

Sì, ch'era già sacro alla Dea.

Toante

O meraviglia! Non trovo parola
più precisa da dire.

Messaggero

Ascolta quello che dico,
e pensa poi a inseguire i fuggitivi.

Toante

Bene, parla. La loro via è lunga,
ed è vano sperare di sfuggirmi.

Messaggero

Quando fummo in riva al mare
dove la nave d'Oreste era ormeggiata
in luogo nascosto, noi, che tu avevi mandato
di scorta ai prigionieri,
fummo pregati da Ifigenia
di andarcene lontano, come
se preparasse il misterioso rito
di purificazione. E prendendo
nella sua mano le catene
degli stranieri, dietro li seguiva.

Eravamo in sospetto,
ma ubbidimmo. Ifigenia
per farci credere all'inizio del rito
diceva parole ad alta voce
e cantò preghiere magiche,
oscuere per noi. Dopo lungo tempo
pensammo che i prigionieri,
sciolte le catene, avessero ucciso la vergine
e fossero fuggiti. E per timore
delle cose sacre, che non è lecito vedere,
rimanemmo fermi in silenzio.

Ma poi, ormai tutti d'accordo,
scendemmo verso il mare. E là
una nave greca era già pronta
sulle ali dei remi, e cinquanta
rematori stavano in fila
seduti sui banchi, mentre ancora
i due giovani, sciolte le catene,
erano vicino alla poppa, sulla riva.
Alcuni tenevano la prora
con lunghe aste, altri appendevano le ancore
alle travi, altri tiravano gli ormeggi,
altri calavano in fretta le scale
per gli stranieri. Noi certi dell'inganno,
prendemmo la vergine, e fermate le gomene di poppa,
tentammo di strappare il timone.

E gridavamo: «Perché fuggite col simulacro
e con la figlia di Agamennone?

E tu chi sei che fuggi?». «Sono Oreste, —
rispose — figlio di Agamennone, e riporto in patria
la mia sorella perduta».

.....

Si ricorda: Ifigenia è la figlia di Agamennone, che doveva essere sacrificata dal padre per placare l'ira degli dei e ottenere venti favorevoli per la flotta greca in partenza verso Troia. La giovane è salvata da Artemide (e questo è l'argomento della tragedia euripidea Ifigenia in Aulide) e portata in Tauride, dove diviene sacerdotessa di un rito crudele che le impone di sacrificare ogni straniero che le si presenti. Ma quando sta per uccidere Oreste e l'inseparabile Pilade, Ifigenia riconosce il fratello e fugge con i due amici verso la patria, portando con sé il simulacro di Artemide.

DECALOGO SEMISERIO DEL CRITICO DI DANZA

DOMENICO RIGOTTI

Critici di danza, si sa, si diventa grazie a una unzione particolare che si riceve non a Reims, dove si incoronavano gli antichi re di Francia, ma in cattedrali ben più laiche, dopo aver assistito a un numero ragguardevole di *Giselle* e di *Coppélia*, dopo essersi fatto l'occhio qualche centinaia di volte sulla virtuosità sfavillante sfoggiata dalla protagonista del *Lago dei cigni* nei trentadue *fouettés* (non uno di più non uno di meno) della coda del *grand pas de deux* nel terzo atto; dopo aver soggiornato a lungo, sempre con l'occhio, nei «palazzi di cristallo» creati da Mister B., all'anagrafe Georgij Melitonovic Balancivadze meglio noto come Balanchine. E dopo aver cercato di scoprire l'esatto significato dei labirintici arazzi di Frau Pina Bausch da Wuppertal.

Anche se non è stata ancora occupata da nessun John Martin, quella di critico di danza è cattedra creata in Italia in tempi piuttosto recenti. Nata con il boom del balletto. Dunque all'incirca una ventina, o anche meno, di anni fa, quando la danza, *fille mal gardée* da parte degli enti lirici, ha incominciato a esplodere nei teatri privati ma anche d'estate, adottata dai grandi cieli stellati, negli spazi all'aperto. Affidata, questa cattedra, ripudiata con orrore dai critici di musica e pilatescamente da quelli drammatici, come il Santo Graal, a pochi eletti.

Anche se poi, a dire il vero, questi cavalieri sempre in viaggio verso Montsalvat, hanno origini e stimate le più diverse e strane. Infatti, alla consorte può appartenere tanto il coreografo mancato come l'apprendista *étoile* scacciata da tutte le scuole di danza per avere le anche troppo vistose, tanto la brava signora di nobile famiglia magari con tesi di laurea (ma questa è solo una supposizione) sulle *Vite delle dame galanti* dell'abate Pierre Bourdelle come l'eterno vice-critico di teatro che per anni, fino all'avvento-evento del teatro-danza, s'è spazzato tutto il teatro d'avanguardia e cantinaro. Tanto l'intelligentissima fanciulla dalle belle chiome e dalla penna acida che snobba «nostro signore Béjart» per mettere sugli altari il postessantottino William Forsythe come il giovane intellettuale-esteta che si è fatto sui libri di Deleuze e di Bataille e che sogna di essere un altro Diaghilev capace di scoprire un secondo Nijinsky.

Naturalmente, come tutte le professioni che si rispettano e che sono necessarie alla vita, anche quella di critico di danza è professione che si serve di un decalogo. Anzi, a differenza del critico musicale e del critico drammatico (non conosco le regole di quello cinematografico), il bravo critico di danza questo decalogo non dimentica mai di portarlo con sé a teatro. Lo trattiene volentieri come un tempo la viola appassita tra le pagine del programma di sala, e ogni tanto lo ripassa. Sono dunque dieci regole, altrettanto preziose e fondamentali quanto i cinque famosi punti, o principi, della danza teorizzati all'inizio del secolo dall'ineffabile Fokine su un vecchio numero del londinese *Times*.

Vale la pena di leggerle.

La prima recita: «Ascolta (o critico), se ti può essere utile, il giudizio del tuo collega, ma ricordati, il giorno dopo, di scrivere esattamente il contrario. Anche lui farà la stessa cosa».

La seconda. «Se hai assistito a una "novità" e se questa ti ha profondamente annoiato, esaltala come un capolavoro. Le tue quotazioni saliranno di grado. E avrai anche conquistato degli amici».

La terza. «Se la coreografia ti è parsa ermetica, la tua recensione sia altrettanto ermetica».

La quarta. «Non trascurare, nel tuo pezzo, di fare almeno un paio di citazioni dotte, possibilmente prese da autori classici che nessuno ha mai letto. Ricordati però di scartare Valéry perché troppo consumato, anche se, in verità, nessuno lo conosce a fondo».

La quinta. «Che la tua recensione abbondi di aggettivi. Sono inutili ma piacciono agli interpreti, in fondo i soli che leggono le tue parole. Poco importa se questi aggettivi sono sempre i medesimi. L'importante, ogni volta, è scambiarli di posto».



La sesta. «Durante l'intervallo, nel ridotto, nella cerchia dei tuoi amici e conoscenti lascia sempre intendere che il balletto, anche se originale, è cosa già vecchia, insomma *déjà vu*. Avrai fama di competente. Ti stimeranno di più».

La settima. «Se si tratta di balletto straniero ma nuovo per lo spettatore italiano, ricordati di dire, naturalmente con molta *nonchalance*, di averlo già visto nel corso di qualche festival. A Lione o a Amsterdam. Più lontano è il Festival, meglio è».

L'ottava. «Ricordati di non dire mai di Martha Graham, così come del teatro-danza. Le tue quotazioni potrebbero abbassarsi».

La nona. «Ricordati che Anna Pavlova, anche se non l'hai mai vista danzare, è stata la più grande ballerina di tutti i tempi, che la divina Isadora è stata strangolata da una sciarpa il cui colore si può inventare ogni volta, che Nureyev è nato su un convoglio della Transiberiana ed è di nazionalità austriaca e che Béjart è figlio di un filosofo».

La decima. «Fingi di essere scandalizzato se vieni a conoscenza che qualche tuo collega (la cosa è più facile) è stato nominato consulente o direttore artistico del festival di Duncanopoli o di Massinlandia, ma agguanta l'occasione se a tua volta qualcuno ti fa delle proposte interessanti». □

Nell'illustrazione: Costume di ballerino del Settecento, dalla Collezione dell'Enciclopedia di Diderot.

D'ANNUNZIO E IL TEATRO
NEL CINQUANTENARIO DELLA MORTE

E IL VATE INVENTÒ LA POLITICA-SPETTACOLO

Il volo su Vienna, la beffa di Buccari, l'impresa di Fiume, l'«esilio» nella sua fastosa dimora: momenti di una recita durata una vita - Esibizionista e istrione, sperimentò il bagno di folla e offerse al popolo un Capo in cui credere - Con il suo «plebiscito televisivo», il Celentano di «Fantastico» lo ha inconsapevolmente imitato, mentre l'Arbore di «Indietro tutta» ne ha fatto la caricatura.

ANTONIO SPINOSA



Vivissima espressione teatrale fu sempre D'Annunzio in ogni suo atto, pubblico e privato, esplicitamente come drammaturgo o implicitamente come poeta, e soprattutto come aviatore col volo su Vienna o marinaio con la beffa di Buccari o come condottiero nella conquista armata di Fiume e infine come fastoso arredatore scenografico delle sue dimore. D'Annunzio non era mai solo con se stesso, nemmeno nel chiuso d'una remota cella al Vittoriale. Una vasta platea era il suo mondo, reale o immaginato che fosse. Egli parlava, scriveva, amava come davanti a un pubblico, senza timori, anzi esaltandosi al suo cospetto, esibizionista ed istrione qual era. Ogni suo gesto, ogni suo pensiero tendeva alla teatralizzazione della propria vita.

Eppure, per quanto sembri paradossale, il D'Annunzio meno noto è proprio il più scenografico, cioè il precursore della politica come spettacolo. A Fiume, la città che egli detenne per sedici mesi dando scacco a tutta la classe politica italiana allora al potere, inventò e attuò un apparato scenico che faceva perno su una complessa e affascinante tecnica spettacolare. Erroneamente si ritiene che quella tecnica provenga dall'America; in realtà essa fu il frutto della fervida immaginazione gabrieldannunziana. Per primo egli capì come il Capo, il Duce, dovesse dialogare con le folle la cui coscienza era cresciuta. Era perciò necessario stabilire un nuovo rapporto col pubblico per coinvolgerlo nelle decisioni, il che poteva avvenire soprattutto mediante una tecnica persuasoria fatta di argomentazioni oratorie che si concludevano con domande specifiche alle quali le folle rispondevano o con semplici boati — «no», «sì» — o con altre grida che esplodevano in coro. Infatti le folle non potevano più essere considerate un corpo amorfo di facile manovra. Esse diventavano protagoniste degli eventi e della storia, e con loro bisognava fare i conti. D'Annunzio riprese costumanze dell'antica Grecia, della nostra età comunale e dialogò con il popolo dalla ringhiera, come successivamente fece Mussolini, imitandolo, coi discorsi dal balcone.

Oggi la radio e la televisione hanno adottato i suoi stessi metodi, forse senza che i facitori dei programmi e i conduttori si rendano conto di richiamarsi a una tecnica dannunziana. L'uso del telefono, il continuo coinvolgimento dei telespettatori e dei radioascoltatori che col telefono partecipano direttamente alle trasmissioni sentendosene protagonisti, non è che una moderna applicazione della «scoperta» dannunziana. Lo stesso Celentano di «Fantastico» ha imitato inconsapevolmente.

Allegoria dannunziana di Flavio Costantini (tempera e collage, 1981).

pevolmente il Vate quando, inventando una sorta di plebiscito televisivo, ha invitato gli spettatori a spegnere la TV e a meditare sulla pace. Nella trasmissione «Indietro tutta» di Arbore si è poi fatta la satira, la caricatura di tale ossessivo coinvolgimento, e si è portato sulla scena televisiva un enorme apparecchio telefonico luccicante di pietre preziose (false) assai simile a un sacro *totem* degli antichi indù. Il telefonone brucia per le (finte) chiamate del pubblico smanioso di far sentire la propria voce e quindi di partecipare in prima persona a quanto si svolge sul teleschermo, o emettendo giudizi più o meno spericolati su ogni cosa o rispondendo ai *quiz* proposti, in ordine a una psicosi tanto massificata da indurre Arbore a ironizzare su di essa col motivetto «Sì, la vita è tutt'un quiz». Accanto ad Arbore, la «spalla» Nino Frassica rende esplicita la satira prorompendo di tanto in tanto in una solenne esclamazione: «La trasmissione la fate voi!».

Uno spettacolo teatrale è una festa. Come festa e come spettacolo D'Annunzio intese la Reggenza fiumana in una sorta di caos libertario proprio come in Atene antica dove, a detta di Pericle, si celebravano feste quotidianamente in tutto l'arco dell'anno. Il momento culminante della festa teatrale era costituito dall'apparizione del Capo al cospetto dell'arengo, del popolo riunito per deliberare. In Atene, come raccontano le storie, e anzitutto Tucidide, il Capo saliva su un palco molto elevato perché la sua voce echeggiasse alla maggiore distanza nella folla che lo attorniava, e così dava inizio al suo discorso. Nell'età dei liberi comuni, l'oratore appariva sul balcone di un edificio pubblico, un balcone che aveva nome arengo, come il luogo stesso delle assemblee popolari ateniesi. Quel balcone efficacemente veniva chiamato anche *parlera*, in particolare al Nord d'Italia, e fra i più famosi è ancora oggi la *parlera* dell'Arengario di Monza che risale al XIII secolo.

Il Capo cercava il bagno di folla in cui legittimare i suoi poteri carismatici, così come la folla cercava il Capo in cui credere. In questo scambio profondo risiedeva l'essenza stessa dello spettacolo, della rappresentazione all'aperto che poteva avere caratteristiche civili, politiche o mistiche, e in cui ogni elemento della rappresentazione aveva una sua parte da recitare. L'intero rituale aveva un andamento spettacolare come in una recita drammatica o in una sacra rappresentazione. I movimenti stessi dei protagonisti — il Capo e il popolo, ognuno interprete a suo modo dell'evento vissuto — assumevano la cadenza d'uno spettacolo. Con una sola e grande differenza: a teatro si rivivono eventi di altri protagonisti, nell'arengo i protagonisti della manifestazione vivono le loro stesse vicende che già sono i fatti della loro storia. La vita è teatro, come appariva dall'ispirazione pirandelliana e, più platealmente di Marinetti. Il vate del futurismo, proprio a Fiume, sorprende un po' tutti con i suoi spettacoli teatrali. In quegli spettacoli non succedeva mai niente sul palcoscenico, con uno o due attori pressoché muti, e con una platea invece scatenata. Il pubblico in piedi sulle sedie, inveiva contro un così strano modo di fare teatro, un teatro in cui, come del resto voleva Marinetti, erano gli spettatori a recitare inconsapevolmente con le loro urla pazzesche e non i silenziosi attori.

Fin dalle alterazioni del linguaggio traspare l'essenza spettacolare delle manifestazioni nell'arengo. Il termine di arengo si trasformò in arena, e così era chiamato a Verona l'anfiteatro romano già nel Medioevo. Mentre a Milano la spettacolarità delle assemblee popolari era testimoniata dal fatto che quelle adunate si svolgevano nel circo. Dalla *parlera* medioevale, il Capo, il magistrato cittadino, si rivolgeva al popolo, riunito in assemblea, che si agitava per scrollarsi di dosso il giogo del feudatario. La denominazione di quelle adunanze mutava di luogo in luogo: *commune colloquium*, *parlamentum*, *arengum*. In esse il popolo aveva il potere di deliberare sugli aspetti più vari della sua organizzazione politica e sociale. Il magistrato cittadino, dall'alto della *parlera*, chiedeva il parere del popolo sulle decisioni da prendere in tema di guerra, di pace, di cariche pubbliche, e il popolo, se era d'accordo, rispondeva: «*Fiat, fiat*». La cerimonia era solenne e teatrale, un vero e proprio rito laico in cui si celebrava la libera vita degli antichi comuni italiani.

A questo modello si ispirava D'Annunzio, e il suo primo discorso a Fiume, da lui appena conquistata, fu infatti denominato *La prima voce dell'arengo*. Il poeta aveva chiamato a raccolta gli italiani della Città di Vita affinché dichiarassero con la loro presenza e le loro acclamazioni la volontà di annettere quel territorio all'Italia. Ogni suo gesto fu teatrale. Aveva portato con sé la bandiera di Giovanni Randaccio: il drappo che a Monfalcone era servito da lenzuolo mortuario per il cadavere del maggiore di fanteria Randaccio, falciato in guerra da una raffica di mitragliatrice. L'aveva abbrunato durante un suo discorso sul Campidoglio di Roma, promettendo di osservare il lutto fino al giorno della liberazione della Città Olocausta. E ora teatralmente poteva esclamare: «Italiani di Fiume, spiego il grande



Segno. Vi mostro questo sudario del sacrificio, questo indizio fatale del compimento». Quindi, rivolgendosi direttamente alla popolazione che gremiva la piazza, chiese: «Confermate voi innanzi alla bandiera del Timavo il vostro voto di annessione?». «Sì, sì», fu la risposta urlata dalla folla in delirio, la quale diede in un ultimo grido: «Voi siete il nostro Duce!».

Ben più articolati diventavano via via i suoi colloqui con le masse che egli cercava di coinvolgere sempre più intimamente nella sua avventura fiumana. Particolarmente in un discorso — quello del 27 settembre del '19, a sette giorni dalla «*Santa Entrata*», come egli chiamava l'ingresso dei suoi legionari in Fiume — emerge in tutta evidenza la tecnica spettacolare gabrieldannunziana dell'arengo fondata sul dialogo tra il Capo e le folle. Il testo del discorso, con la puntuale registrazione delle esclamazioni urlate dal popolo e dai legionari, fu trascritto dallo stesso D'Annunzio. Fu in quella occasione che il poeta battezzò Nitti, all'ora presidente del Consiglio, col nomignolo abietto di Cagoia per indicarlo al ludibrio degli italiani, «Chi è Cagoia? voi mi domandate», disse il poeta rivolgendosi all'uditorio che già pregustava qualcosa di divertente. «Cagoia è il nome di un basso crapulone senza patria, né sloveno, né croato, né italianizzante, né austriaco, che fece qualche chiasso a Trieste e che, condotto davanti al Tribunale, rinnegò ogni fede, rinnegò sé stesso; negò di aver gridato «*Abbasso l'Italia*», dichiarando di non saper neppure che una certa Italia esistesse; protestò di non voler saper nulla di nulla, fuorché mangiare e trincare; e concluse con questa immortale definizione della sua vigliaccheria congenita: «Mi non penso che per la pansa».

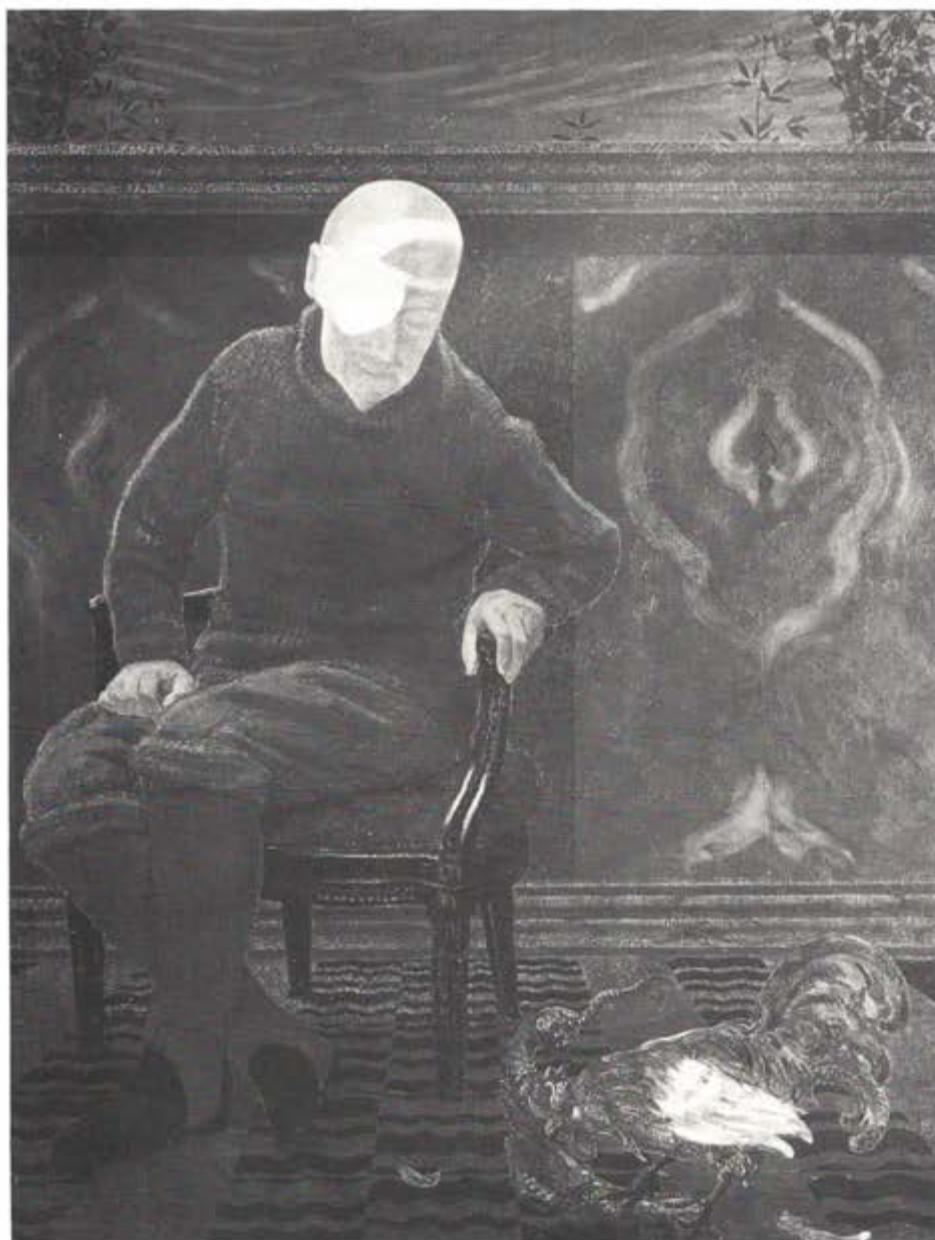
Tutti scoppiarono a ridere e gridarono «*Abbasso Cagoia!*». L'oratore proseguì: «Cagoia foggia di ghiotteria come certi idoli di tribù selvagge sono foggia di sterco riseco. Popolo di Fiume, arditi di Fiume, battezziamolo. Sia questo il suo nome, da stasera e per sempre. Come si battezza l'immondizia irremovibile?». Una voce gridò: «*Sputandoci sopra!*». Al nomignolo di Cagoia per il «nemico luca» contrapposte un superbo appellativo per i fiumani, esclamando: «*Tutti gli Italiani di Fiume si chiamano da oggi Teste di ferro*», perché decisi a non muoversi mai più dalla città conquistata. Disse che la propria testa aveva «la durezza del ciottolo ben levigato dal torrente». Mentre si scopriva per mostrarla pulita e lucente, la folla andava in visibilo. A Roma, aggiunse «non osano neppure di grattarsi la pera per paura di sconvolgere il sottile lavoro dei capelli fissati dal cerotto sulla indissimulabile calvizie; la mia è invece nettissima». Interminabili furono ancora gli applausi della gente divertita da tanta ironia, e D'Annunzio concluse che «l'allegria dei Fiumani e dei soldati» aveva trasformato il suo discorso «in dialogo potente fra la voce d'uno solo e la voce di tutti», enunciando così esplicitamente l'essenza della spettacolare operazione volta a ottenere il consenso delle masse. □

D'ANNUNZIO NEL CINQUANTENARIO

RENDEZ-VOUS CON LA GLORIA SUL PALCOSCENICO DI QUARTO

5 maggio 1915: inaugurando il monumento ai Mille, il Vate debuttò come matatore - Quel giorno egli passò dal teatro borghese alla tragedia patriottica: una carriera d'attore che toccò l'apice a Fiume e che poi continuò in privato nella sontuosa dimora del Vittoriale - Teatralizzando la propria vita l'Immaginifico s'illuse di attirare a sé tutte le cose, gli avvenimenti, le apparenze.

GIUSEPPE MARCENARO



È il 5 maggio 1915. Gabriele D'Annunzio accorre in Italia, a Genova, dalla Francia per inaugurare, nei pressi dello scoglio di Quarto, il monumento all'impresa dei Mille. Sullo spiazzo, in faccia al mare, è stato collocato l'enorme «grumo» di bronzo, modellato da Eugenio Baroni, che riecheggia nelle forme plastiche le gesta esaltate nell'Inno di Garibaldi: *Si scopron le tombe / Si levano i morti / I martiri nostri / Son tutti risorti*. Il torcimento della materia che compone il grandioso ex-voto per il cinquantenario è ancora celato da un immenso drappo rosso.

Gabriele D'Annunzio è l'oratore ufficiale, un oratore ufficiale di «ripiego». Né il presidente del Consiglio dei Ministri, né tanto meno il re — in quel clima di attendismo guerresco — avrebbero potuto pronunciarsi in un discorso suppositamente celebrativo, che sanciva l'entrata in guerra con diciannove giorni di anticipo. Anche perché, a giochi fatti, quel cinque maggio sarebbe diventato, con un oratore dell'ufficialità politica, una squilla inequivocabile. Più che una dichiarazione di intenti, anche ufficiosa, c'era bisogno di una «rappresentazione» corale del clima.

Le prove, l'anteprima, per l'entrata in guerra dell'Italia erano state formulate e approntate altrove; mancava soltanto il narratore che, interpretandole, le rendesse autentiche senza farle apparire reali. Predisposta la sontuosa e scenografica struttura — il monumento ai Mille — lo spettacolo, per le istanze che premevano, era pronto.

La scenografia, intanto, non poteva essere più clamorosa: il simbolo di un'impresa collocato al centro di un teatro naturale quale era il luogo stesso ove si erano svolti realmente i fatti. Quarto, presso Genova; poi Quarto dei Mille, arengo dell'assurdo. Luogo casuale per i garibaldini, ambito sacrale per una rievocazione il cui fine non aveva nulla di evocativo, bensì guardava avanti con la forza e la prospettiva di un *théâtre-verité*.

Non v'era neppure bisogno del sipario; lo sottintendeva una folla immensa che si apriva all'entrata in scena del prim'attore.

E come si conviene ad una perfetta organizzazione teatrale, gli accordi erano stati assolutamente precisi, perché nulla fosse lasciato al caso. Come una stella momentaneamente messa in disparte, esiliata un poco dal clamore delle platee, D'Annunzio aspettava, in Francia, il messaggio che lo avrebbe convocato. Proprio come nella grande tradizione dello spettacolo, fu invitato con un telegramma «...Genova sente tutta la grandezza dell'avvenimento e vorrebbe che davanti al suo popolo si levasse in quel giorno la parola della Patria evocatrice acclamante. Questa parola non può essere pronunciata che da Lei, sommo glorificatore di virtù italiane...». La risposta, al Sindaco di Genova che, trepidante, aveva sperato nell'accettazione della proposta, non si fece attendere: «J'ai envoyé d'ici une lettre, j'en confie une autre à un messager en vous disant toute ma reconnaissance. Je serai à Quarto le cinq mai. Gabriele D'Annunzio».

Unico inconveniente: lo spettacolo non poteva essere ripreso, per cui il mattatore doveva esprimersi al meglio. Le repliche, vi fossero state, avrebbero dovuto fruire d'altri copioni. Unica ed eccezionale libertà consisteva nel fatto che l'attore poteva scrivere da se medesimo tutte le battute. E l'eventuale regista — semmai vi fosse stato — avrebbe, come si suol dire, ceduto le armi al capocomico. D'altra parte sarebbe stato impensabile, probabilmente impossibile, sopporre di modificare il tono e l'interpretazione di una battuta con un D'Annunzio demiurgo di se stesso, capace di utilizzare la suspense delle pause, i flautati, le voci d'aria, le voci interne.

DALLA COMMEDIA ALLA TRAGEDIA

A Quarto dei Mille l'attore fu costretto a recitare tutto esterno, gridare la parte, giacché, come ognuno sa, ogni spettacolo all'aperto è «disturbato» dai biocchi dell'aria che rendono afone le battute, smorzandone l'effetto portandosele via.

V'è da supporre che D'Annunzio avesse studiato il copione in tutte le sue pieghe, perfettamente: per arrivare al massimo dell'effetto. Doveva certo fidare sulla sua sicurezza oratoria e sulla sua convincente dizione, ma, come ogni buon attore, temeva l'imprevisto. Non vi fu. L'istrionismo dell'interprete, sotto il riflettore accecante del sole che faceva brillare la sua spiccata calvizie, raggiunse un vertice veramente eccezionale. Di più: a Quarto la sua immagine di teatrante, nel senso dello stile, subiva una svolta determinante. Da attore di commedie brillanti si era trasformato in duro interprete di tragedia.

D'Annunzio non si tenne mai lontano dalle luci della ribalta. Le sue interpretazioni, fino a quel fatale 5 maggio, erano appartenute al teatro borghese, all'insegna di una espressività allusiva. Quel giorno era un po' come se fosse passato dai testi di Marco Praga a quelli della più spiccata avanguardia, dalla veemenza bizzarra.

Il suo palcoscenico, prima panneggiato come un salotto o un'alcova, ammorbidito e sorpreso da «effetti speciali» — donne e cavalli, levrieri e attrici, incenso e sete — mutò di colpo. Da una tradizione seppur deprecata, ma comunque accettata, a un «effetto Piscator» (se il lettore passa l'anticipazione) le cui assenti quinte erano l'ostentato e sfrontato coraggio, il crepitare delle mitragliatrici, il boato della guerra, il cinismo manife-

sto dell'ultima follia romantica. Perché «romantica», in un certo senso, restò quella guerra, anche se la sceneggiatura, poggiando e rifacendosi a canoni tradizionali, puntava all'effetto spettacolo che, nel suo insieme, aveva mutato il modo di fare teatro. Non fu certo un'invenzione estetica dell'Immagine: comprendendone subito le possibilità di successo, lui ne diventò il mattatore.

IL RENDEZ-VOUS CON LA GLORIA

D'Annunzio iniziò la sua parte tra aste e bandiere, ai piedi dell'enorme macchina di bronzo che per effetto della luce «ruotava», diventando, all'occhio attonito e rapito dello spettatore, oggetto di contemplazione e schiacciante allusione (quante ne avremmo viste, poi, sui nostri palcoscenici, di quelle presenze allusive, oggetti gravi e sovrabbondanti, misteriosi titani di cartapesta).

«...Beati quelli che, avendo gridato ieri contro l'intervento — divampò l'attore —, accetteranno in silenzio l'alta necessità e non più vorranno essere gli ultimi ma primi. Beati i giovani che sono affamati e assetati di gloria, perché saranno saziati. Beati i misericordiosi, perché avranno da tergere un sangue splendente, da bendare un raggianti dolore. Beati i puri di cuore, beati i ritornanti con le vittorie, perché vedranno il viso novello di Roma, la fronte ricoronata di Dante, la bellezza trionfale d'Italia...».

Il costumista dello spettacolo, in tanta veemenza e possanza del testo, si era tenuto evidentemente un poco al di sotto delle «esigenze di scena». L'abito del prim'attore era una sorta di spolverino grigio, marcato appena da un colletto di velluto nero. Il suo cappello, tra i cilindri a sette riflessi delle comparse, era floscio. Lo teneva stretto in una mano. Giustamente portava le ghette color tortora. Un filo di trucco gli era stato risparmiato: il sole non avrebbe certo appiattito i tratti del viso. Ma questi, dimenticavo, sono ancora i costumi del primo atto.

Fino a questa fausta rappresentazione — che potremo titolare *La Sagra dei Mille* (titolo contratto da D'Annunzio) le opere recitate dall'attore Gabriele, sono concluse, seguono il canone ortodosso: hanno un inizio, uno svolgimento e un esito con nemesi o catarsi, ma comunque posseggono un momento finale.

Col gran teatro con cui si cimenterà da questo momento in avanti, lo sviluppo delle scene è più dilatato, i tempi canonici si moltiplicano in maniera esponenziale. Se ne avesse conosciuto il testo, forse, da accorto attore avrebbe potuto mettere in scena *Gli ultimi giorni dell'umanità*. Ma è dubbio che Karl Kraus gli avrebbe ceduto i diritti di rappresentazione.

VERSO L'APPENING DEL 24 MAGGIO

Affronta così il «suo» testo impiegando battaglioni di tecnici e comparse. All'atto secondo doveva darsi per forza una superiore immagine: un crescendo in cui faceva uso e spreco di insospettabili scenografie.

Il giorno dopo, il 6 maggio, la critica naturalmente esulta. Le recensioni di tutti i giornali conclamano il valore eccezionale dell'evento, scrivono del capolavoro. Unico rammarico la mancanza di un bis, che avrebbe potuto offrire la possibilità di apprezzare e ammirare le capacità espressive e mimetiche

del grande attore. Che, peraltro, non si fece troppo pregare. C'è da credere che amasse veramente il proprio lavoro. Così, inaspettatamente, il 6 maggio — giorno dopo la *première* — prosegue, con copioni diversi ma affini, come da contratto, le repliche per studenti ed esuli. D'Annunzio tiene cartellone a Genova fino al 13 maggio. Certi giorni lo spettacolo è ripetuto, naturalmente a grande richiesta, con tutto esaurito, mattina e pomeriggio.

Poi parte in *tournee* per Roma, ove le rappresentazioni si susseguono fino al 20 maggio. Oltre gli era impossibile andare. Il pubblico si apprestava a salire, il 24 maggio, sul palcoscenico, per partecipare all'*happening*. Infatti al comparire sul proscenio dell'attore che interpretava l'eroe in grigioverde (sa il Cielo quanto il costumista avesse lavorato per trovare la *nuance* giusta) il pubblico cadde in delirio.

L'attore pensava che quando la platea è in pugno la si può condurre ove si vuole, fino alle estreme conseguenze.

Non è escluso si debba a D'Annunzio attore l'invenzione di un metodo espressivo basato sull'effetto, capace naturalmente di calcare le scene interpretando altrettanti personaggi di se stesso. Il talento che profuse in questa sua versatilità ne fece un autentico, forse irripetibile campione di bravura. «L'orbo veggente» fu uno dei suoi ruoli forse più riusciti. Vestiva i panni di un aviatore che, dopo avere sorvolato la capitale del nemico, aveva sofferto ad un occhio i mali dell'altitudine. Quale condottiero a Fiume, — altro suo mirabile successo: una *tournee* che per poco non degenerò in teatro stabile — espresse al meglio le sue doti di attore votato a serati monologhi. L'effetto era sempre e splendidamente il medesimo. Le platee stracolme. Racconta un amico scrittore d'averlo ascoltato dal vivo, sulla piazza di Fiume: «Era eccezionale il tono della sua voce. Scendeva da lui come una musica. Aveva capacità uniche. E quali copioni interpretava!».

Come i veri, autentici, mattatori, allorché il palcoscenico fu occupato dagli emuli, si ritirò a vita privata. Continuando naturalmente a recitare, ma in privato, nelle stanze e nei viali della sua sontuosa dimora. Era convinto, forse a ragione, che attori come lui non riescono a fare scuola. Non hanno allievi, soltanto imitatori. Gli ultimi anni, lungo le sempre più rare apparizioni, indossava un pesante cappotto, con un'ampio collo di pelliccia, com'è appunto nella tradizione.

I suoi costumi di scena — borghesi e militari, casalinghi e di società — sono esposti nelle bacheche dell'improbabile museo in cui è stata trasformata la sua ultima casa. □



D'ANNUNZIO NEL CINQUANTENARIO

UN TEATRO TRA LE FIAMME DELL'AMORE PER LA DUSE

Insieme alla divina Eleonora il poeta vagheggiò la nascita, sulle sponde del lago di Albano, di una Bayreuth italiana, intrisa di saghe e di miti contadini: sogno che rimase incompiuto, lui vivente, sulle rive del Garda - Il fiasco della «Gloria», drammone anticipatore dell'era mussoliniana, e il trionfo «italico» della «Figlia di Jorio» - Poi l'orrido splendente della sua drammaturgia, specchio di un'Europa pronta al delirio, diventò il colore del Vittoriale.

GIUSEPPE MARCENARO



L'incontro di D'Annunzio con la Duse è l'inizio non solo di un rapporto tormentoso, ma anche di un sogno: fondare vicino a Roma un teatro nazionale ispirato a Bayreuth. Una Bayreuth latina, intrisa di saghe e miti popolari, capaci di riecheggiare il turgore contadino, i ritmi tellurici. Nel teatro vagheggiato dal sognante Gabriele e dalla divina Eleonora si sarebbero dovuti rappresentare i drammi di D'Annunzio, naturalmente interpretati dalla Duse, creando così una mitica intesa che non aveva avuto pari fino a quel momento. L'Immaginifico non sarebbe stato l'unico autore di quel teatro: i classici greci e Racine avrebbero dovuto entrare nel repertorio.

Le idee teatrali di D'Annunzio subivano il fascino degli antichi, così le intendeva: un ritorno all'ispirazione dionisiaca per cui il teatro — come il dettato greco — doveva emergere da un luogo sublime.

Nel *Fuoco* D'Annunzio enunciò le proprie aspirazioni facendole «ardere» nei personaggi di Stelio Effrena e Daniele Glauro:

«...Entrambi videro in sogno il teatro sul Gianicolo, la moltitudine dominata da quell'idea di verità e di bellezza, la grande notte stellata di Roma; videro la turba frenetica discendere giù per la collina recando nei rudi cuori confusa la rivelazione della poesia; udirono il clamore prolungarsi nell'ombra della città immortale...».

Influenzato dai mirabili spettacoli del *Théâtre Antique d'Orange*, in quegli anni strepitosi D'Annunzio pose le basi della sua «poetica» teatrale: comunione con la natura, rappresentazioni a cielo aperto, evocazione dello spirito religioso. Il suo teatro doveva essere «un santuario sulla riva del lago, fra gli ulivi, i cui rami ritorti imitano le convulsioni delle Menadi». Il luogo che pensava allora erano le sponde del lago di Albano. Il sogno si sarebbe realizzato sulle rive di un altro lago, quello di Garda, e D'Annunzio stesso



non sarebbe arrivato a contemplarlo nella sua compiutezza.

Per il suo grandioso progetto cercò aiuti, arrivò a costituire un comitato. Non riuscendo a far costruire un teatro si dedicò tuttavia freneticamente a preparare intanto il repertorio: scrisse quasi un lavoro all'anno, per sei anni. A risarcimento di non averle affidato *La Città Morta*, dedicò il primo dei nuovi lavori a *Eleonora Duse dalle belle mani*.

La Gioconda trionfò a Palermo nell'aprile del 1899. Nell'opera, che esalta i diritti del genio, la Duse fu meravigliosa: «V'è nella sua movenza qualche cosa di manchevole, che suscita un'immagine vaga d'ali tarpate, che dà il sentimento vago d'una forza umiliata e tronca, d'una nobiltà avvilita, d'un'armonia rotta. Ella porta una veste cinerizia alle cui estremità corre un piccolo orlo nero, come un filo di lutto. Le maniche lunghe nascondono i moncherini, ch'ella tiene distesi giù pe' fianchi e talvolta serrati contro, come per nasconderli nelle pieghe, con un moto doloroso di pudore».

FISCHI A NAPOLI TRIONFO A MILANO

La Gloria — opera successiva, rappresentata a Napoli poco tempo dopo i trionfi palermitani de *La Gioconda* — fu fischiata clamorosamente. D'Annunzio aveva proiettato nei personaggi, senza il minimo ritegno, la propria bramosia di potere. In essa, quasi un veggente, aveva profeticamente riassunto il cammino di Mussolini. Le indicazioni per la scenografia fanno pensare che D'Annunzio avesse potuto già entrare nella sala del Mapamondo a Palazzo Venezia.

«Una grande sala nuda, dalle vertebre di pietra palesi e robuste. Una tavola greve occupa il mezzo, ingombra di carte come quelle di uno stratega, quasi animata dal lavoro recente, dalla meditazione che pur dianzi vi s'inclinò, dal consenso unanime degli uomini

che intorno vi s'accossero: sostegno immobile donde un pensiero centrale, una energia regolatrice s'irraggiano e si propagano. Su gli architravi delle quattro porte è scolpita l'impresa della fiamma che vigoreggia al soffio del vento avverso, col motto *Vim ex vi...* Nel fondo s'apre un balcone su la Città smisurata».

Quando diventerà mattatore dell'impresa fiumana, D'Annunzio vivrà in prima persona *La Gloria* e predisporrà, per sé, la medesima scenografia.

Sequirono successi sempre più incalzanti. Finalmente, nel 1901, la Duse interpretò *La Città Morta*. A Milano raccolse trionfi esaltanti. D'Annunzio la seguiva a tratti, in tournée. Vi saranno poi la *Francesca da Rimini*, prima di una trilogia dedicata ai Malatesta, per la quale D'Annunzio scrisse soltanto la seconda «giornata»: *La Parisina*.

Il culmine fu toccato col trionfo luminoso de *La Figlia di Jorio*. Era l'opera nazionale che forse gli italiani aspettavano. Il «mistero sacro» del ritmo arcaicizzante era architettato in maniera che «il pubblico assorbisse fin nell'intimo quella vita inimitabile».

«Ora l'alto valore del dramma *La figlia di Jorio* consiste nel suo disegno melodico, nell'esser cantato come una schietta canzone popolare, nel contenere la rappresentazione musicale di un'antica gente. Il mio sforzo (in verità mal dico 'sforzo', ché io composi l'intera tragedia pastorale in diciotto giorni, tra cielo e mare, quasi obbedendo al demone della stirpe che ripeteva in me i suoi canti), la mia obbedienza consisteva nel seguire la musica, col sentimento di inventarla».

L'alta tragedia pastorale scritta per la Duse, segnò anche la fine del rapporto tra i due. Infatti, il personaggio di Mila, «cucito» appositamente sulla divina Eleonora, fu tenuto a battesimo da Emma Gramatica. Col pretesto che la Duse usciva da una lunga malattia la parte fu affidata all'altra attrice.

Con la separazione dalla Duse, quasi una ne-

mesi, il successo teatrale abbandonò D'Annunzio. *La Fiaccola sotto il moggio* fu accolta con freddezza. Un nuovo allestimento de *La Nave* trionfò a Roma l'11 gennaio 1908, ma fu più un clamore mondano e politico che letterario.

Da autore, di lì a qualche anno, sentirà premere il bisogno di salire sul palcoscenico e interpretare se stesso, non in una finzione teatrale, bensì in un impulso di cambiare il rapporto tra mattatore e pubblico. Le luci della ribalta non dovevano spegnersi alla fine di una rappresentazione, ma dovevano illuminare *in progress*, determinando, almeno per D'Annunzio, una nuova «etica» della finzione. Il gusto dell'orrido splendido, calato nelle sue opere teatrali, quasi in un susseguirsi di premonizioni, entrava a far parte della vita vivente. La casistica dei suoi eccessi lirici diventava realtà.

Nella *Nave*, Orso Faldro e i suoi quattro figli hanno gli occhi cavati e la lingua strappata; nella *Francesca da Rimini*, Malatesta è accecato; nella *Fiaccola sotto il moggio*, Gigliola infila la mano in un sacco pieno di serpenti. Poi il martirio di San Sebastiano; la Pisanella è soffocata dai fiori: questo in scena; mentre tra le quinte la cortigiana di *Sogno d'un tramonto d'autunno* perisce nel fuoco; la protagonista della *Città morta* è soffocata tra le onde; la Comena della *Gloria* pugnalata l'amante; la figlia di Jorio sale sulla pira urlando «La fiamma è bella».

Il panorama di un'Europa pronta al delirio ha le sue mosse da una veggente, quanto fervida grand-guignolesca intelligenza. □

L'ANNO DEL VATE

Il cinquantenario della morte di D'Annunzio è celebrato con manifestazioni commemorative, spettacoli e convegni.

In marzo si sono svolti i seguenti incontri: Pescara: il convegno «D'Annunzio e l'Abruzzo». Gardone: mostra iconografica e mostra «Caricature storiche». Napoli: convegno «D'Annunzio, quasi un diario».

Ecco le altre manifestazioni previste:

Aprile - Convegno internazionale alla Harvard University

Maggio - Milano. «Lo sguardo di D'Annunzio», mostra sulla pittura dannunziana e, in contemporanea, una mostra sul costume dannunziano. Pescara: convegno sull'opera omnia di D'Annunzio.

Luglio - Roma: sei giorni di «percorsi dannunziani». Gardone: mostra fotografica e di cimeli aviatori del volo su Vienna, oltre ad un concerto della Banda Aeronautica. Inoltre: *Figlia di Iorio* musicata da Franchetti e, in una seconda versione, con la regia di Salvetti. *Fedra*, allestita dal Centro Teatrale Bresciano con la regia di Massimo Castri.

Settembre - Marina di Pietrasanta: convegno su D'Annunzio e la Toscana. Torino: un convegno sul teatro dannunziano.

Novembre - Chieti: convegno su «Metodi critici per D'Annunzio».

A pagina 45: D'Annunzio con Benito Mussolini, nel 1925 - **A pagina 46:** «L'orbo veggente», un ritratto del poeta di Sebellato dopo l'incidente aviatorio del 1916 - **A pag. 47:** Frontespizio del «Notturno», Edizioni Treves - **A pag. 48:** Eleonora Duse nella «Francesca da Rimini» e, in questa pagina, un'immagine del Vate all'epoca della Beffa di Bucchieri (1918).

TRE EDIZIONI CELEBRATIVE
DELLA TRAGEDIA DANNUNZIANA

RESISTE LA POESIA DELLA «CITTÀ MORTA»

Nell'insieme il teatro di D'Annunzio si presenta come un'officina di orrori, dove i fasti del linguaggio non nascondono la vertigine nichilista - Ma la fosca vicenda di Leonardo e della sorella troppo amata è riscattata da empiti lirici genuini: come prova l'ottimo allestimento di Trionfo e Salveti dopo quelli di Alessandro Quasimodo e del Di Martino.

ENRICO GROPPALI



Mi sembra emblematico che proprio oggi, in un'atmosfera celebrativa (si festeggia, con il senso di indubitabile sollievo tipico delle liquidazioni aziendali, il mezzo secolo che ci divide dalla morte del Vate) si ricorra soltanto alla *Città Morta* come paradigma — meglio, come parametro assoluto — del teatro dannunziano. A parte la minor complessità dell'apparato (cinque personaggi, si sa, pongono problemi organizzativi minori e costi più lievi di un esercito di comparse chiamato a dar fiato e voce alle battaglie dei Malatesta) proprio la lentissima costruzione sintattica della *pièce*, dove l'orgia encomiastica degli aggettivi sfocia in una sorta di allucinata, tragica afasia che inconsciamente corrisponde agli eroi atipici e

negativi di questo statico poema contemplativo, si presta a un'indagine risolutiva non sul teatro dell'autore del *Piacere*, ma sulla struttura canonica della sua elaboratissima drammaturgia. *La Città Morta* infatti, fin dal titolo, sembra perfettamente corrispondere secondo il nostro codice linguistico a un'inconsapevole quanto involontaria autoanalisi della poetica aberrante, se non della macroscopica alienazione, di D'Annunzio. Lo scrittore, che nel *Secondo Amante di Lucrezia Butti* identifica l'atto del vedersi riflessi durante l'accoppiamento a un lento irresistibile processo di disgregazione, immerge i suoi protagonisti non nel presente storico della narrazione (la tragedia, scritta nel 1896, viene rappresentata da Sarah Bernhardt nel

1898), ma li proietta al passato. Li riduce a ombre che ripetono destino e movenze — qui flessuosamente liberty — di un autentico teatro tragico (quello greco, beninteso) e eleva questa patetica retrodatazione a asse portante di una poetica in divenire.

La tesaurizzazione del passato si muta cioè in apologia e rappresentazione di un presente storico vuoto. Su questo fondale, che è in realtà un centone, una sterminata antologia di echi, D'Annunzio innesta maliziosamente tutto un repertorio di citazioni (i rimandi classicheggianti a Elettra e a Antigone ma, soprattutto, a Agamennone e Cassandra, le vittime designate dell'*Orestide*). Ma il risultato di questa falsità speculare che si celebra alle spalle del proprio assoluto nichilismo,

parliamo pure di un'istanza di morte che maschera sontuosamente il proprio non-essere, ha uno sbocco paradossalmente positivo. Vogliamo dire che la demotivazione, la pericolosa vaghezza, la patologica autodistruzione di questi eroi-manichini, di queste larve-giocattolo che ripetono spaiate e maldestre gesta che non comprendono, parafrasando eroi che non vedono (il tesoro degli Atridi rigurgita di inutili orpelli ma i profili tragici del mito ci sono restituiti soltanto dal lucido rendiconto di Alessandro: sono il risultato della sua mostruosa allucinazione), diventa oggi drammatica testimonianza di un'impatto intellettuale. Appare come la radiografia, clinica quanto imbarazzante, di un *milieu* in grado di rappresentarsi e non di raccontare, capace di trasporre al passato la macchina della storia rifiutandosi di collocarla nel vivo della nostra presenza già insidiata dall'avvenire. Ovvero l'estetismo si celebra, si esalta e si uccide dal momento che le due coppie simmetriche della vicenda (da una parte il poeta Alessandro e sua moglie Anna, una cieca-vegente che «recita» gli strazianti luoghi deputati di questa simbolica degradazione collettiva e, dall'altra, la coppia formata dall'archeologo Leonardo e dalla sorella Bianca Maria), non fanno che scambiarsi i ruoli in un parossistico crescendo di disattese attrazioni erotiche, fino alla consumazione verbale del tessuto fonico.

OLTRE IL MAGMA DEL MANIERISMO

Infatti il desiderio morboso del fratello per la sorella fatta oggetto di analoghe attenzioni da parte di Alessandro è contemplato, moltiplicato, rifranto dal motore immobile della storia: la Cieca. Una presenza implicitamente medianica che nasconde una propensione all'annullamento (la madre di Anna morì suicida nell'ampia vasca del giardino), la stessa che porterà a un omicidio tra barbare e rituali — il sacrificio della Donna — spalancando un'intesa tra i maschi superstiti, finora accuratamente depistata dal magma caotico e tormentato del manierismo. Dopo iniziative collaterali ma significative (una suggestiva rilettura di Alessandro Quasimodo, ottimo protagonista Mario Cei, a Siracusa risolta in chiave mediterranea con ampi omaggi alla pittura coeva, criticamente inquadrata in prospettive «trompe l'oeil», e la messinscena romana di Giuseppe Di Martino, protagonista Ileana Ghione) Aldo Trionfo e Lorenzo Salvetti, per l'edizione *princeps* della stagione, sono ricorsi a una scenaspecchio, di Giorgio Panni, colma d'infinito suggestioni. Una via ascendente ai sepolcri che ha come spartiacque o punto terminale l'abisso — l'inquadratura rettangolare di un cielo che fa pensare a uno schermo di rifrangenza — cinta lateralmente da pilastri sinistramente fasciati di pseudogagliardetti che dalla pietra nascono e, nella pietra, sterili, si fissano per sempre. La felice ambiguità dell'impianto visivo (la via alla conoscenza del passato può essere intesa come museificazione e immobilismo, dal momento che la scatola scenica è di pietra e gli interpreti, trasognati e dolenti, sono condannati a agire l'*habitat* di un sepolcro) condiziona questa intelligente rilettura dannunziana non in chiave di facile dissacrazione ma semmai nell'atmosfera realmente provocatoria di una ritrovata metafisica.

Il teatro mortale del compiacimento estetiz-



Nella foto a pag. 50: Alessandro Quasimodo e Mario Cei (a sinistra) nella «Città Morta» rappresentata a Siracusa. In questa pagina, due immagini dell'allestimento di Aldo Trionfo e Lorenzo Salvetti, con Raffaella Azim, Giulio Brogi, Aldo Reggiani, Alida Valli.

zante si muta in meditazione sulla morte delle apparenze, in angoscioso *revival* delle forme assenti che la parola invano insegue e invano ricicla. Splendida l'intuizione finale di Alessandro che trasporta il cadavere di Bianca Maria: questo duetto grottesco è proiettato in controluce al culmine dell'ascesa dalle viscere della terra mentre si dirige al proscenio per consegnare allo spettatore la prima spoglia del mito (Cassandra restituita da un'interprete *fin-de-siècle* — Bianca Maria — e da un'attrice di oggi, la dolce e trepida Raffaella Azim, alla vigile attenzione di chi vuole ripercorrere l'itinerario tragico del decadentismo europeo).

IL TEMPO SCRITTO SU PARETI DI ROCCIA

Tutta la rappresentazione appare scandita in ossequio a un'idea-cardine: l'incidenza notturna o solare dell'ora riflessa dalle altissime pareti di roccia, la sua eco, le rarefazioni luminose, diventano luoghi di sensibilizzazione, epicentri magici o, semplicemente, violente sottolineature oniriche della nevrosi parossistica, unica ragione d'essere di queste figurine. Aldo Reggiani, in un momento di splendida maturità, interpreta Leonardo con livida ferocia e suadente distacco epico anche se, a nostro parere, la massima attenzione della regia è riservata all'altra coppia di opposti. Il duo anomalo e singolare che riunisce, per la prima volta sul palcoscenico, lo *charme* enigmatico e inquietante di un'Alida Valli, sacerdotessa-strega che muove la complicatissima macchina degli orrori, alle pose fatue e sapienti di un magnifico Giulio Brogi, un Alessandro dandy velato di finissima, quasi impalpabile ironia. Questo dramma «a porte chiuse» (non è una strana coincidenza che la Valli abbia partecipato l'anno scorso alla messinscena di Sartre?) denso di ibsenismo e di sorprendenti anticipazioni pirandelliane (il nucleo doloroso e profondo della *Vita che ti diedi*) viene così ricondotto a un interrogativo di fondo: dobbiamo evocare il fantasma del recluso al Vittoriale per analizzare la miseria e l'orrore dell'inconscio, per riaprire *à rebours* la polemica sui fini e sui limiti dell'intelligenza? □

UN SAGGIO DEL SOCIOLOGO FRANCESE
SULLA TEATRALITÀ DEL QUOTIDIANO

TRIBÙ METROPOLITANE E TEATRO DEL MONDO

Oggi l'individuo, nelle città dell'Occidente, non si sente più soggetto di una storia in movimento e si rifugia nel gruppo - Mentre realizza l'antico piacere dello stare insieme, nel neo-tribalismo trova il modo di «esistere» seguendo i propri gusti e le proprie inclinazioni - Punk, kiki e paninari, seguaci della moda retrò, adepti dello jogging: tanti modi per cambiare costume e farsi il proprio spettacolo - La scena è permanente, il copione un'allegria apocalisse.

MICHEL MAFFESOLI



Disegno di Giovan Battista De Andreis



La relazione che si stabilisce fra la crescente massificazione e lo sviluppo dei microgruppi (che chiamerò «tribù»), è l'ipotesi che proporrò quale ambito della mia riflessione. Si tratta in effetti della tensione fondatrice che mi sembra caratterizzare la socialità al termine di questo secolo. La massa, o il popolo, a differenza del proletariato o di altre classi, non poggiano su una logica dell'identità; privi di uno scopo preciso, essi non sono soggetti di una storia in movimento. La metafora della tribù, dal canto suo, permette di rendere conto del processo di disindividualizzazione, della saturazione della *funzione* che le è inerente e accentua il ruolo che ognuno, in quanto persona, è chiamato a svolgere al suo interno. Così come le masse sono in continuo fermento, anche le tribù che vi si cristallizzano non sono stabili, in quanto le persone che le costituiscono possono aggregarsi all'una o all'altra¹. Per riprendere una tematica che dopo Gilbert Durand e Edgar Morin non lascia più indifferenti gli intellettuali, occorrerebbe riconoscere che c'è un processo incessante che va dalla culturalizzazione della natura alla naturalizzazione della cultura. Per questa via possiamo comprendere il soggetto nel proprio ambiente sia naturale che sociale. È il caso di prestare attenzione, a questo proposito, ai cambiamenti che stanno svolgendosi nella nostra società. Il modello puramente razionale e progressista dell'Occidente, che conobbe quella mondializzazione che sappiamo, è in via di saturazione, mentre assistiamo a interpenetrazioni di culture. A lato di una «occidentalizzazione» che dopo la fine del secolo scorso divenne galoppante, possiamo osservare numerosi indizi che rinviano a quella che potremmo chiamare un'«orientalizzazione» del mondo. Quest'ultima si esprime con specifici modi di vita, con nuove abitudini nell'abbigliamento e con nuove attitudini relative all'occupazione dello spazio e al corpo. In merito a quest'ultimo punto, possiamo prestare attenzione allo sviluppo e alla molteplicità delle «medicine alternative» e di diverse terapie di gruppo. Naturalmente, tutto ciò va di pari passo con l'introduzione di ideologie sincre-

tiste che, attenuando la classica dicotomia corpo-anima, elaborano celatamente un nuovo Spirito del Tempo, al quale il sociologo non può restare indifferente. Puntualmente, ritroviamo l'intrusione del gusto per lo «strano» — come ha mostrato Baltrusaitis per l'egittomania — ma sembrerebbe che il processo che ne deriva non sia più riservato a una élite, e scerna queste piccole «tribù» di cui parlo, le quali, mediante concatenazioni e incroci, comportano un effetto di cultura². La caratteristica essenziale degli indizi che abbiamo appena indicato è in effetti un nuovo dato nel rapporto spazio-tempo. L'accento è posto sul *prossimo* e su quello che possiamo chiamare l'*affettuale* ossia ciò che unisce a un luogo, che è vissuto con altri. Si tratta di un movimento incessante e in un certo senso, indefinito, di una «forma» senza centro né periferia. Possiamo parlare di «cose» composte da elementi che, secondo le situazioni e le esperienze in corso, si adattano a figure mutevoli, le quali seguono archetipi prestabiliti. Questo fermento, questo brodo di cultura può fare vacillare le nostre ragioni individualiste e individualizzanti. Ma, dopotutto, si tratta proprio di qualcosa di nuovo? Altre civiltà si sono fondate sui giochi rituali della «persona» e si sono disindividualizzate nei ruoli vissuti collettivamente: il che non ha impedito di produrre delle architetture sociali solide e rilevanti. Non dimentichiamolo: la confusione affettuale del mito dionisiaco ha prodotto fatti importanti di civilizzazione, ed è probabile che le nostre megalopoli servano da quadro ad una loro rinascita.

LA SITUAZIONE TRIBALICA

Non ho intenzione di esaminare frontalmente il problema dell'individualismo. Ne parlerò tuttavia *a contrario*, in quanto mi sembra che l'essenziale sia di cogliere, descrivere e analizzare le configurazioni sociali che sembrano oltrepassarlo. Ossia la massa indefinita, il popolo senza identità o il tribalismo in quanto nebulose di piccole entità loca-

li. Si tratta qui sicuramente di metafore che puntano ad accentuare innanzitutto l'aspetto confusionale della socialità: dunque, e sempre, la figura emblematica di Dioniso. Propongo, a titolo di finzione, di fare «come se» quelle categorie che abbiamo utilizzato per più di due secoli per analizzare la società, fossero completamente sature. Si dice che la realtà oltrepassa la finzione: ebbene, proviamo ad essere all'altezza di questa affermazione. Forse occorre mostrare, come hanno fatto alcuni romanzieri, che l'individuo non ha più quella sostanzialità che generalmente era stata garantita dai filosofi dopo l'età dell'illuminismo.

Il teatro di Beckett ci indica la strada distruggendo l'illusione di un individuo padrone di se stesso e della propria storia. In un modo parossistico, e un po' premonitore, mostra l'aspetto contingente ed effimero di ogni individualismo, sottolinea anche l'artificiosità del processo di individuazione, nonché il fatto che conduce a una prigione. L'individualismo è un *bunker* antiquato, come tale merita di essere abbandonato: ecco a che cosa ci invita Beckett. Posizione che certo non manca di corroborante originalità nel clima di consenso del moderno *Prêt à penser*. Posizione, questa, ch'è dovuta sfuggire ai numerosi suoi incensatori ma che è in perfetta congruenza con quell'antica saggezza che fa di ogni individuo il semplice *punctum* di una catena ininterrotta, e che gli attribuisce una molteplicità di sfaccettature, facendo di ciascuno un microcosmo: cristallizzazione ed espressione del macrocosmo generale. Riconosciamo qui l'idea di *persona*, di maschera che può essere mutevole e che, soprattutto, si integra in una varietà di scene e di situazioni che valgono soltanto in quanto sono recitate collettivamente.

L'atmosfera comunitaria indotta dalla molteplicità dell'io farà da sfondo alla nostra riflessione. Ho proposto di chiamare tutto questo il *paradigma estetico*, nel senso del provare e del sentire in comune. In effetti, mentre la logica individualista si affida a un'identità separata, e racchiusa su se stessa, la persona importa soltanto in rapporto agli altri. A questo proposito Gilbert Durand, facen-

VERITÀ DELLA MASCHERA, VERITÀ DELLA PERSONA



Se un tempo i sociologi, seguendo una tendenza filosofica, facevano i «sistemisti», oggi fanno una cura di relativismo decifrando l'attuale e accontentandosi dei suoi segnali intermittenti. A Trento F. Valente conduce una ricerca sull'associazionismo spontaneo dei paninari. A Bologna P. Lalli indaga sulla diffusione della cosiddetta medicina dolce. Nella lontana Bahia, A. Bioa sta scrivendo un saggio sulla teatralizzazione della vita quotidiana. Ma questi non sono che alcuni indizi di una sociologia dell'hic et nunc che si perita di cercare la verità non nel profondo di «valori immutabili», ma nella «schiuma dei giorni». In questi anni, a Parigi, si è affermata una scuola sociologica costituita non nell'area dell'off ma, addirittura, all'ombra della venerabile Università della Sorbona. Michel Maffesoli, professore alla fa-

oltà di Scienze umane, autore di saggi sulla violenza, la burocrazia e la vita quotidiana, ha fondato insieme a George Balandier il Ceag (Centro Studi sull'Attuale e il Quotidiano). Proprio in questo periodo, nelle librerie francesi troviamo un saggio di Maffesoli sull'Erotismo; e tra i suoi libri tradotti di recente da noi segnaliamo La conquista del presente (Janua Edizioni) e La conoscenza ordinaria (Cappelli), con la prefazione elogiativa e convinta di Franco Ferrarotti.

Franco Ferrarotti sottolinea che l'approccio sociologico di Maffesoli travalica le mode e presenta originali prospettive. Il suo discorso sulla «conoscenza ordinaria» è la rivalutazione ma anche la riscoperta dell'usuale, del non-nuovo, perfino del prosaico e del routinier. La critica di Maffesoli — nota Ferrarotti — è aggiornata e scava a fondo. La sua posizione è nel rifiuto di un paleo-positivismo tenace, che pretende di «ordinare la vita in società more geometrico». Non solo: Maffesoli afferma l'«effervescenza violenta» dell'esistenza sociale, non riconducibile all'«imperialismo della teoria», perché «la procedura concettuale può funzionare soltanto su un corpo morto», mentre la vita della società è e deve restare «corpo vivo». In tale prospettiva Maffesoli suggerisce di prendere atto, oggi, di una tendenza, specie nei giovani, a vivere nel presente, all'insegna di quel carpe diem che si distanzia sia dalle società che guardavano al passato sia dalle società proiettate nel futuro, come proponeva il positivismo del diciannovesimo secolo.

Le nuove tendenze della sociologia sono chiamate a prendere atto di un fenomeno di saturazione nei confronti di quei valori che hanno caratterizzato i secoli passati. Maffesoli propone dunque una epistemologia del quotidiano. Lo statuto del sociologo non è più quello del «chierico» della società; egli si propone anzitutto di constatare e comprendere.

I rituali della politica-spettacolo, del neo-tribalismo corporativo, della fiction erotica e sentimentale, indicano oggi altri modi e altre forme della socialità. Non dimentichiamo che persona significava originalmente una maschera teatrale. E che, dopo Pirandello, sappiamo che c'è una verità della maschera, una verità nascosta sotto la superficie delle convenzioni sociali.

Ragioni sufficienti per occuparci su Hystrio di questo nuovo indirizzo sociologico, attento alle nascoste ragioni della teatralizzazione della vita quotidiana. Siamo riconoscenti a Michel Maffesoli, per avere accettato di scrivere appositamente per Hystrio queste pagine. (U.R.)

do l'analisi sociologica di qualche autore moderno (Faulkner, T. Mann), parla di una *potenza dell'impersonalità*, che non permette di esistere se non nello *spirito degli altri*³. Tale prospettiva ci induce a oltrepassare la classica dicotomia tra soggetto e oggetto che è a fondamento di ogni filosofia borghese. L'accento è allora da porre, più su ciò che unisce che su ciò che separa. E la storia non è più quel che io costruisco in quanto contrattualmente associato con altri individui razionali, ma un mito cui io partecipo. Possono esistere eroi, santi, figure emblematiche, ma questi sono in qualche sorta ideali-tipo, «forme» vuote, matrici che consentono a ognuno di riconoscersi e di comunicare con gli altri. Dioniso, Don Giovanni, il santo cristiano o l'eroe greco: si potrebbe enumerare all'infinito le figure mitiche, i tipi sociali che permettono una comune teatralità e che funzionano da ricettacolo a un'espressione del *noi*. La molteplicità in questo o in quell'emblema favorisce immancabilmente l'emergenza di un forte senso collettivo. C'è un momento in cui prende corpo in termini sociali il *divino*, attraverso un'emozione collettiva che si riconosce in tale o in tal'altra tipificazione. Il borghese, il proletario potevano essere dei *soggetti storici* che avevano un compito da realizzare. Un *leader* teorico, artistico o politico poteva trasmettere un messaggio il cui contenuto indicasse la direzione da seguire. Esso restava un'entità astratta e inaccessibile, che proponeva uno scopo da raggiungere. Invece, il tipo mitico ha una semplice funzione di aggregazione, è un puro *contenitore*. Esprime soltanto, ad un dato momento, il genio collettivo. Ecco dunque la differenza che possiamo stabilire tra i periodi astratti, razionali e quelli *empa-*

lici. I primi si basano sul principio d'individuazione e di separazione, quest'ultimi sono al contrario caratterizzati dall'indifferenziazione, dalla *perdita* in un soggetto collettivo: ed è ciò che chiamo il neo-tribalismo.

Diversi esempi della nostra vita quotidiana illustrano l'atmosfera emozionale creata dallo sviluppo tribale: e possiamo notare d'altronde che questi esempi non turbano più, fanno parte ormai del paesaggio urbano. I diversi fenomeni come i *punk*, i *kiki*, i *paninari*, che esprimono proprio l'uniformità e la conformità dei gruppi, sono come altrettante punteggiature dello spettacolo permanente che offrono le megalopoli contemporanee.

In rapporto alla tendenza all'*orientalizzazione* dell'esistenza osservabile nelle città occidentali, possiamo paragonarlo all'analisi che fa Augustin Berque sui rapporti di *simpatia* tra l'io e l'altro in Giappone. Ciò che si presta alla riflessione è appunto la fragilità, addirittura l'assenza di distinzione tra il *sé* e l'*altro*, tra soggetto e oggetto. L'idea dell'estensibilità dell'*io* («un *ego* relativo ed estensibile») può essere una leva metodologica tra le più appropriate per comprendere il mondo contemporaneo⁴. E non vale la pena di ricordare il fascino che esercita oggi il Giappone, né fare riferimento alle sue prestazioni economiche o tecnologiche per sottolineare che se la *distinzione* è forse una nozione che si applica alla modernità, essa è invece del tutto inadeguata per descrivere le diverse forme di aggregazione sociale che si affermano. Queste forme hanno contorni indefiniti: il sesso, l'apparenza, le mode, la ideologia, sono sempre più qualificate con dei termini (*trans...*, *meta...*) che oltrepassano la logica identitaria e/o binaria. Attribuen-

do a questi termini la loro accezione più forte, possiamo dire insomma che si assiste tendenzialmente alla sostituzione di una *sociale razionalizzata* con una *socialità a dominante empatica*.

Tutto ciò si manifesta in una successione di ambienti, di sentimenti, di emozioni. Per esempio, è interessante notare che ciò a cui rinvia la nozione di *Stimmung* (atmosfera) tipica del romanticismo tedesco, serve sempre più, per descrivere, da un lato, i rapporti vigenti all'interno dei microgruppi sociali, e dall'altro per specificare il modo con cui questi gruppi si situano nel loro habitat (ecologia, insediamento, quartiere). Ugualmente, l'utilizzazione costante del termine inglese *feeling*, in rapporto alle relazioni interpersonali; merita attenzione; servirà da criterio per misurare la qualità degli scambi, per decidere del loro proseguimento o del grado del loro approfondimento.

Sembra in effetti necessario operare un cambiamento nei nostri modi di valutazione dei raggruppamenti sociali. A questo proposito possiamo utilizzare con profitto l'analisi socio-storica che M. Weber fa della *comunità emozionale* (*Gemeinde*). Egli precisa che si tratta di una *categoria*, ossia di qualcosa che non è mai esistito in quanto tale, ma che può servire da rivelatore delle situazioni presenti. L'*aspetto effimero*, la *composizione mutevole*, l'*iscrizione locale*, l'*assenza di organizzazione*, la *struttura quotidiana* (*Veralltäglichtung*) sono le grandi caratteristiche attribuite a queste comunità emozionali.

Questa *nebulosa affettuale* ci aiuta a comprendere la forma specifica della socialità odierna: l'andirivieni tra masse e tribù. In effetti, a differenza da ciò che era prevalso negli anni Settanta — con





quei punti forti che erano state la controcultura californiana e le comunità europee di studenti — si tratta oggi non tanto di aggregarsi a una banda, a una famiglia o a una comunità, quanto di girovagare da un gruppo all'altro. Il che può darci l'impressione di un fenomeno di atomizzazione, può farci parlare a torto di narcisismo. In effetti contrariamente alla stabilità indotta dal tribalismo classico, il neo-tribalismo è caratterizzato dalla fluidità, da raggruppamenti puntuali seguiti dai loro sciogliersi. E in questi termini che possiamo descrivere lo spettacolo della strada nelle megalopoli moderne. L'appassionato di *jogging*, il *punk*, la moda *rètro*, il *Bon-Chic-Bon-Genre*, i tipi spassosi che incontriamo per le strade ci offrono una carrellata incessante. Attraverso sedimentazioni successive si costituisce l'ambiente teatrale di cui abbiamo parlato, ed è nell'ambito di tale ambiente che possono operarsi delle *condensazioni istantanee*, fragili ma al tempo stesso oggetto di un forte investimento emozionale. Questo aspetto sequenziale è proprio ciò che consente di oltrepassare il principio di individuazione.

Ci si consenta un'immagine: in una bella descrizione delle autostrade americane e del loro traffico, J. Baudrillard tiene conto di questo strano rituale e della «regolarità di questo flusso, che mette fine alle destinazioni individuali». Per lui, la «sola società vera, l'unico calore qui è quello di una propulsione, di una compulsione collettiva»⁵. Questa immagine può aiutarci a pensare. In modo quasi istintivo avvertiamo una forza che trascende le traiettorie individuali o, piuttosto, che fa sì che queste si inseriscano in una sorta di vasto balletto le cui figure, per quanto stocastiche siano, giungono a formare, in definitiva, una costellazione i cui diversi elementi si adeguano in sistemi senza che intervengano la volontà o la coscienza. Ed ecco l'*arabesco della socialità*.

Caratteristica del sociale: l'individuo poteva avere una funzione nella società: *funzionare* in un partito, un'associazione, un gruppo stabile.

Caratteristica della socialità: la persona svolge dei ruoli tanto all'interno della sua attività professionale quanto nell'ambito delle diverse *tribù* alle quali partecipa. Cambiando il costume di scena, seguendo inclinazioni e gusti (sessuali, culturali, religiosi), va a occupare ogni giorno il suo posto nei

diversi ruoli del *theatrum mundi*.

Non si insisterà mai abbastanza su quest'ultime considerazioni: all'autenticità drammatica del sociale risponde la tragica superficialità della socialità. A proposito della vita quotidiana, ho già mostrato come la profondità potesse nascondersi alla superficie delle cose. Da qui l'importanza dell'apparenza. Non si tratta di coglierla in quanto tale, ma di indicare unicamente che, in generale, essa è vettore di aggregazione. Nel senso indicato sopra, la teatralità è un modo di provare e di sentire in comune. È anche un modo di riconoscersi. *Parva aethetica?* In ogni caso la screziatura degli abiti, i capelli multicolori e le altre manifestazioni *punk* servono da connettivo.

La teatralità instaura e conforta la comunità. Il culto del corpo e i giochi dell'apparenza non valgono se non in quanto si inseriscono in una vasta scena dove ciascuno è al contempo attore e spettatore. Parafrasando Simmel e la sua sociologia dei sensi, possiamo dire che si tratta di una scena che è *comune a tutti*. L'accento è posto non tanto sul particolare, quanto sulla globalità degli effetti. La specificità dello spettacolo è di accentuare sia direttamente, sia in un modo eufemistico, la dimensione sensibile, tattile dell'esistere nella società. Essere insieme permette di toccarsi. «La maggior parte dei piaceri popolari sono i piaceri della folla o del gruppo»: non possiamo comprendere questa strana compulsione a riunirsi se non abbiamo presente questa costante antropologica⁶.

IL TEATRO DELLE IMMAGINI

L'estetica di cui parliamo non è riducibile alle opere della cultura canonica, men che meno a quelle dell'avanguardia. E non potrà mai essere riassunto in quel che è chiamato convenzionalmente il *senso estetico*, o nel *buon gusto* che ne sarebbe la conseguenza. In effetti, nella tematica del *dionisiaco* — che sotto diversi nomi non manca di affermarsi nel dibattito teorico — tengo a mostrare che la vita delle nostre società integra sempre più il sensibile, le sensazioni, il teatrale nella sua struttura d'insieme. Le sue diverse modulazioni dell'immagine ne sono l'espressione privilegiata.

In questa prospettiva, è evidente che *omne ens est bonum*: tutto è buono per l'osservatore sociale che in modo un po' distaccato — cinico diranno alcuni — constata che le azioni e le passioni sono impastate di bene e di male. Potrà trattarsi di un entusiasmo collettivo, di una solidarietà in minuscolo o in maiuscolo, di una realizzazione architettonica descritta o esaltata, potrà anche trattarsi dell'edonismo mercificato nel modo che sappiamo o, ancora del *kitsch* e del *cattivo gusto* che gli serve da supporto. La lista non è certo esaustiva di tutti i fenomeni che esprimono una prevalenza teatrale nel senso forte del termine.

Dunque, senza alcun *a priori*, senza alcun rifiuto preliminare, si tratterà di vedere come le nostre società, sorgendo da una nuova *imago mundi*, si dia-no in spettacolo a se stesse tramite l'esplosione della pubblicità e la diffusione di video-testi o di immagini televisive, come pure sia in atto l'affermazione di una sensibilità collettiva che è vano negare o minimizzare. Chi prende in considerazione una teatralità sociale non è frivolo; lo è invece chi la nega. Perché come accade spesso in questa nostra epoca, tutto concorre al suo sviluppo, anche ciò che urta il senso della misura.

W. Benjamin notava che *ai tempi di Omero gli umani si offrivano in spettacolo agli dei dell'Olimpo. Oggi gli umani si fanno il proprio spettacolo*, in modo tale da riuscire a *vivere la propria distruzione come un godimento estetico di prim'ordine*. È proprio ciò che sembra accadere. La catastrofe, il trionfo sportivo, la parata militare, l'esplosione di una nave spaziale, il festival musicale, i meeting politici, il dirottamento di un aereo, il traffico cittadino, la cattura di ostaggi, il viaggio del papa, l'Aids offerto in spettacolo, e via dicendo: tutto ciò contribuisce a una sorta di giocosa apocalisse che, se non altro rende fragili le nostre ragionevoli certezze.

Di sicuro c'è questo: che l'effervescenza collettiva, diventata banale, ci incita a ritornare al più presto a ciò che la banalità, nel senso etimologico, designa: quel che è vissuto, che è provato assieme, che mi lega eventualmente all'altro. Sta in questo tutto il segreto dello spettacolo sociale.

È una tematica nota, e forse non è il caso di svilupparla in modo esaustivo. È sufficiente indicare che regolarmente, in campi diversi come nell'ar-



chitettura, nell'abbigliamento, nei rapporti relativi all'ambiente sociale o naturale e nella vita politica stessa, assistiamo a un processo di estroversione generalizzata. Questo produce delle società *somatofile*: società cioè che amano il corpo, lo esaltano e lo valorizzano. In quest'ottica direi che il *body building* in voga nei nostri giorni non è assolutamente un fatto individuale o narcisistico, ma al contrario un fenomeno globale: meglio, la cristallizzazione a livello della persona di un'atmosfera teatrale collettiva. Un gioco di maschere generalizzate.

La storia delle idee mostra come nel corso dei secoli l'accento è posto su un certo aspetto dominante della vita sociale che, giunto a saturazione, lascia il posto a un altro. Non occorre dunque credere che una *figura* sia eterna, o che non rinasca più. È sicuramente immaginabile che l'*homo oeconomicus*, il quale fa ripetute apparizioni nelle storie umane, lasci talvolta il posto a un'altra figura determinante. Sicché, sulla base di quanto ho indicato, mi sembra stiamo assistendo alla (ri)nascita dell'*homo aestheticus*.

Proprio a partire da tale ipotesi possiamo comprendere il ritorno dell'incantesimo del mondo in atto nel nostro universo tecnicista; comprendere anche il fatto che nei suoi aspetti ripetitivi, nei suoi costumi e rituali, la vita quotidiana si organizza intorno a immagini da condividere, siano esse macroscopiche o commisurate all'intimità delle persone e ai loro micro-raggruppamenti. Il *theatrum mundi* sarà in qualche modo la condizione di possibilità delle immagini sociali.

CORPORALITÀ SPIRITUALE

L'intelligenza delle forme, non c'è dubbio, è molto diversificata; essa può applicarsi ai grandi miti fondatori, alle grandi opere della cultura ma anche a quegli oggetti quotidiani che costituiscono la cultura locale. Da questo punto di vista, è il caso di insistere su ciò che possiamo chiamare l'esistenza quotidiana come forma d'arte. In effetti il riconoscimento delle immagini fondanti la società si verifica a distanza ravvicinata. D'altronde, gli scrittori e i pittori che spesso s'impegnano a far scaturire

la poesia da cose che sembrano le meno poetiche, l'hanno ampiamente dimostrato. Goethe, ribaltando radicalmente ciò che convenzionalmente ammettiamo, aveva giustamente notato: «È attraverso la realtà che il poeta si manifesta, se è in grado di riconoscere un lato interessante in un soggetto volgare». Ed è vero che l'arte del quotidiano consiste nell'emblemizzare ogni indecibile, ogni impreveduto celato da ciò che è abituale. In modo parossistico, i surrealisti prima e il movimento situazionale poi avevano bene individuato questo problema parlando di *casualità obiettiva* o di *deriva psico-geografica*: il che aveva lo scopo di puntare all'inconosciuto attraverso quel che è bene o troppo conosciuto. La poesia della strada il cui transito regolarmente proviene dalla familiarità che ho con i suoi muri, i suoi negozi e il suo traffico, deriva dal fatto che io la percorro con naturalezza: essa *protegge la mia esistenza*¹, ma soprattutto io condivido con altri questa familiarità.

In effetti, c'è nella banalità vissuta la comune partecipazione al *Lebenswelt*, al mondo della vita. A ciò che preferisco chiamare *emozione collettiva*, da intendere nel senso semplice del termine, come sentimento non cosciente di una comunanza di destino.

Ciò che è proprio all'immagine della comunanza è che essa è innanzitutto prossemica. In questo senso, in opposizione alla ragione che è semplicemente economica, proiettiva, calcolatrice, l'immagine è anzitutto ecologica; essa s'inscrive in un contesto, foss'anche ridotto a un dato gruppo. Tutto ciò è evocato da una sensata osservazione di W. Benjamin a proposito del *declino dell'aura*. Questo declino promuove — sappiamo — la proliferazione delle immagini, ma ciò comporta un'esperienza teatrale che accentua «la condanna definitiva della credenza in un mondo precedente», qualunque esso sia². Così l'immagine non prende il posto di una Ragione potente e solitaria, strutturalmente unica, ma si diffraziona all'infinito in altrettanti frammenti d'immagini, quanti sono i gruppi portanti. L'immagine non è il segno della lontananza, ma è l'emblema di ciò che si vive *hic et nunc*, di ciò che in qualche modo consente di fare corpo. L'emblema può variare, la funzione dal canto suo è identica: vivere al presente la realtà di un corpo comunitario.

Il teologo tedesco R. Guardini, nel suo libro *Lo spirito della liturgia*, osserva che il simbolo «nasce ogni volta che l'interiorità, lo spirituale trova espressione nell'esteriorità, nel corporale»³. Affermare che la teatralità contemporanea spinge fino in fondo la logica della sua pertinente analisi significa forse fare torto al sapiente gesuita? In effetti, è proprio una specie di *corporalità spirituale* che ritroviamo nelle diverse fusioni che le immagini suscitano: e da qui nasce una nuova cultura. Nella materia — come spesso accade — i diversi elementi del dato mondano fanno parte di questa costruzione, ma è solo più tardi che interviene la separazione. Ecco la dimensione ecologica dell'immagine e della sua teatralità: sapere *epifanizzare la materia* e *corporeizzare lo spirito*. Mistica fisica della socialità! (Traduzione di Giancarlo Ricci). □

¹ L'*individuo* è entità chiusa, la *persona* è innanzi tutto una maschera. La caratteristica della persona è quella di essere polisemica, polifonica.

² J. Baltrusaitis, *La quête d'Isis*, Paris, O. Perrin, 1967.

³ Gilbert Durand, *Le retour des immortels*, in *Le Temps de la réflexion*, Paris, Gallimard 1982, p. 207, 219.

⁴ Cfr. A. Berque, *Vivre l'espace au Japon*, Paris, P.U.F., p. 54. Sul tema dell'uniforme dei «pampanari» a Milano rinviamo a F. Valente, in «Revue Sociétés», Paris, Masson, 1986, n. 107.

⁵ J. Baudrillard, *Amérique*, Paris, Grasset 1986, p. 107, (traduzione italiana presso Feltrinelli, Milano 1986).

⁶ Ho sviluppato questa prospettiva nel mio libro *Le Temps des tribus, la fin de l'individualisme dans les sociétés de masse* che sta per essere pubblicato dall'editore Armando, Roma.

⁷ J.M. Guyau, *L'art du point de vue sociologique*, Paris, F. Alcan 1920, p. 92.

⁸ Cfr. G. Hocquenghem e R. Sherer, *L'Ame atomique, pour une esthétique de l'ère atomique*, Paris, Albin Michel 1986, p. 123.

⁹ R. Guardini, *L'esprit de la liturgie*, Paris, Plon 1960, p. 93.

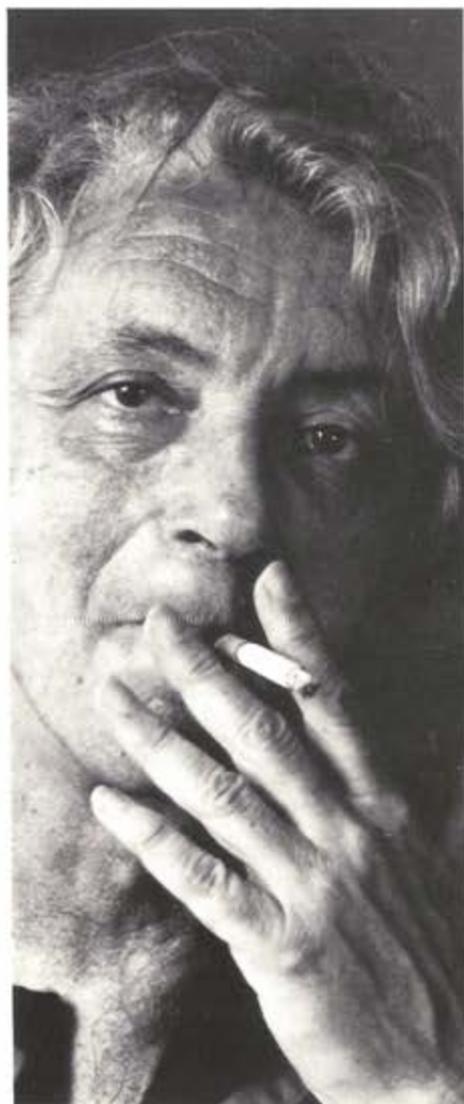
Le immagini che illustrano il saggio di Michel Maffesoli sono di Gianni Berengo Gardin: fotografie di vita quotidiana scattate per «Il Mondo» di Mario Pannunzio. (Per gentile concessione delle Nuove edizioni Gabriele Mazzotta).

FRA MILANO E BUENOS AIRES
UN PONTE DELL'AMICIZIA

SCENA ARGENTINA SELVAGGIA E INNOCENTE

La rassegna sul teatro e il cinema del «paese più italiano dopo l'Italia» ha avuto un momento alto e commovente con «Arriba, Corazón» di Dragùn - Gli scambi proseguiranno per scoprire un sommerso teatrale al quale, come per il sainete, hanno dato un contributo i nostri emigranti.

GIULIANO SORIA



La rappresentazione milanese di *Arriba Corazón* di Osvaldo Dragùn non è che la punta di diamante di una collaborazione italo-argentina che, sul piano teatrale si muove da un paio d'anni. La presenza di Dragùn a Milano ha garantito lo sviluppo di questa collaborazione. Dragùn, infatti, dopo la recente scomparsa di due grandi drammaturghi argentini — Sergio De Cecco (1931-1987) e Carlos Somigliana (1932-1987) — è da considerarsi uno dei massimi commediografi viventi del suo paese.

Parliamo di questa collaborazione con Dardo Cuneo e Renzo Casali. Dardo Cuneo *junior* è figlio del noto diplomatico e studioso di storia, sociologia e letteratura. È consigliere politico del presidente Alfonsín: dunque, un uomo autorevole per blasone culturale e politico. Renzo Casali, italiano, è il direttore del Centro Internacional de Teatro della Comuna Baires de San Telmo ed è animatore dell'Istituto di Antropologia della Comunicazione in via S. Radegonda a Milano. Si deve a Casali il primo stimolo di questa collaborazione nata dopo il ristabilimento della democrazia nel 1983 e che si muove nell'ambito di *Orizzonte 92*, cioè delle grandi celebrazioni per il quinto centenario della scoperta dell'America. Per quella data sono previste in tutto il mondo, ma soprattutto in Spagna, in America Latina e in Italia, convegni e programmi culturali di cooperazione. Il progetto specifico che vede impegnate Milano e Buenos Aires credo sia l'unico in Italia a coinvolgere il mondo del teatro. Si propone di integrare le due culture e i valori che le caratterizzano, stimolando la capacità di lavorare insieme. Dopo la caduta dei militari, nel 1983, l'Argentina era stremata sia economicamente che culturalmente. *Costruire una nostra cultura era il compito prioritario di tutti gli argentini*, dice Dardo Cuneo, parafrasando il presidente Alfonsín. Durante

gli anni del *proceso* militare, si era assistito ad un vero e proprio esodo degli intellettuali argentini non dissimile da un altro celebre esodo che aveva coinvolto la cultura iberica di questo secolo: quello degli intellettuali spagnoli dopo l'avvento del franchismo.

Il ritorno faticoso e incerto della democrazia argentina pone il problema della «rifondazione». È questo tema uno dei miti costanti dell'America Latina, dai tempi della conquista in poi. È un tema antropologico tutt'altro che spento anche nel pensiero epistemologico e politico attuale di quei paesi. Tutti i presupposti teorici che sottostanno al recente e discusso progetto del presidente Alfonsín per lo spostamento della capitale del paese da Buenos Aires alla città di Viedma, sperduta a centinaia di chilometri a sud in Patagonia, risponde a questa filosofia della rifondazione che è catarsi, slancio vitale e progetto di rigenerazione nello stesso tempo. In questo spirito così tipicamente argentino si è mosso Renzo Casali quando, con un gruppo di uomini di teatro argentini e d'intesa con lo Stato, ha fondato nel 1984 Villaldea, (città-paese): un villaggio di circa 16 ettari a 60 km dalla capitale dove si lavora ad una specie di università dell'incontro e della comunicazione. Villaldea è la prima tappa del progetto italo-argentino. Segue nel 1987 la realizzazione e l'apertura del Teatro Baires de San Telmo. Qui si realizzano i primi scambi fra Milano e Buenos Aires, qui si moltiplicano gli incontri e le conoscenze. È una struttura importante, che permette a gruppi teatrali di Milano di recitare in Argentina e a gruppi argentini di venire in Italia. È in questo quadro di collaborazione che si è rappresentato a Milano *Arriba Corazón*.

Il terzo stadio del progetto prevede la realizzazione a Viedma, la futura capitale, di un centro internazionale di cultura teatrale che da un lato prepari e formi dei gruppi di ope-

COSÌ LA RASSEGNA «WIWA ARGENTINA»



ratori culturali per lo sviluppo della Patagonia, l'impervia regione del Sud argentino, e dall'altro crei un centro di accoglienza per gruppi europei. È un programma ambizioso, che per il momento si avvale del patrocinio di Alfonsín e del Ministero degli Esteri Italiano e vive del solo aiuto economico italiano; la posizione argentina in questa direzione la riassume bene Dardo Cuneo: *quando si viene a fondare non si può chiedere, si deve dare.*

Nel prossimo futuro sono previste a Buenos Aires e a Milano le rappresentazioni delle opere *Trama* di Ricardo Massa e *Bailando en el Savoy* di Renzo Casali. La nota più singolare viene però dalla messa in scena di due spettacoli comici basati sul personaggio del *Profesor Wumanciu*; si tratta di un comico e di un genere che si richiama al grottesco italiano del primo Novecento e al *sainete* spagnolo, da cui deriva a sua volta il *sainete porteño*. È un genere popolare molto importante nel teatro argentino; prende spunto diretto dalla strada e dai suoi personaggi e si regge sul quotidiano popolare, soprattutto sul quotidiano degli emigranti. Ora, quanta storia dell'immaginario degli emigranti è passata attraverso il *sainete porteño*! Il grottesco italiano degli anni 1915-1925 fu portato in Argentina dai nostri emigrati e il genere bene si inserì nel contesto di Buenos Aires, con la sua babele di lingue di immigrati di tutte le nazioni. Un genere, dunque, che nacque con l'apporto determinante degli italiani, e che riuscì a modificare lo spazio teatrale. Infatti, per il *sainete* si crearono appositi spazi circolari scenici, che permettevano una maggiore comunicazione. In queste rappresentazioni non era raro vedere in palcoscenico uno spettatore che, talmente coinvolto interveniva per difendere il «buono» sopraffatto dal «cattivo» nella finzione scenica.

Resta da sperare che la cooperazione teatra-

Negli ultimi vent'anni l'Europa ha accolto molti artisti e intellettuali argentini, apprezzandone l'originale sensibilità e accettando una loro collaborazione a tutto campo. Alla Francia sono toccati il regista Jorge Lavelli e Alfred Arias, oltre ai purtroppo scomparsi Victor Garcia e Copi. L'Italia è la sede della Comuna Baires, che a sua volta ha dato alcuni sensibili interpreti come César Brie, oggi affiliato all'Odin Teatret. Gli argentini emigrati in Europa oggi ristabiliscono un nuovo contatto con la madrepatria: il processo di rifondazione democratica propugnato da Alfonsín ha creato un nuovo clima, favorevole al ritorno per alcuni e comunque allo scambio o addirittura a una nuova produzione culturale. «Wiwa Argentina» si è dunque proposta come un primo risarcimento di informazione e come inizio di una fase di scambi. Mediatori privilegiati, ovviamente, gli argentini residenti nei vari paesi europei. Tutta la rassegna è stata seguita da un pubblico attento e numeroso, molte nuove amicizie sono nate e già si fanno nuovi progetti. Dei «nostri» è già stato in Argentina Dario Fo, altri seguiranno. Dall'Argentina potranno venire in Europa ancora alcuni buoni complessi teatrali e di danza, oltre naturalmente ai film nuovamente prodotti laggiù. Ma veniamo a un breve resoconto di questa prima edizione.

Il pezzo più importante della rassegna teatrale era costituito da *Arriba, Corazón!* pièce «esemplare» di Osvaldo Dragún. Lo spettacolo — diretto dal regista Omar Grasso — è prodotto dal Teatro San Martín, la maggiore istituzione teatrale del paese, e ha ricevuto il premio internazionale A.P.I. 1987

le italo-argentina continui, anche nella ricerca per riportare in auge questi reperti di storia del teatro popolare che è insieme argentino ed italiano. Grazie ad essi la storia dei rapporti teatrali italo-argentini è da riportarsi anche a quelle storiche date del 1927 e 1933, quando Pirandello compì due viaggi nel lontano paese: il primo in compagnia di Marta Abba e il secondo di Massimo Bontempelli. Date che non sono che il culmine di tutta una trama preesistente. □

come migliore allestimento. Il testo evoca il ritorno da un esilio e vari momenti della recente storia argentina, intrecciandoli alla vita del protagonista. Una compagnia di ottimo livello sostiene il messaggio politico ed emozionale (con il punto esclamativo) di *Arriba, Corazón!*, titolo aperto alla speranza, che potremmo tradurre *Su, con la vita!* Il programma teatrale era completato da tre spettacoli della Comuna Baires diretti da Renzo Casali. Due di essi hanno debuttato nella rassegna (*Una relativa ricerca dell'infinito*, *Carmen Strasse*) mentre *L'apocalisse privata del sottosegretario agli affari esteri* costituiva una ripresa.

La cifra stilistica del regista Casali deriva dal *sainete*, farsa di Buenos Aires di derivazione spagnola, e al *sainete* è stato dedicato uno dei seminari più seguiti e divertenti.

Altri incontri riguardavano il tema «Teatro e democrazia» e le culture Aymará e Quechua (un lungo seminario che ha preso in considerazione anche il teatro antropologico di tali etnie delle Ande), il video e la grafica argentine.

Molto importante la sezione cinematografica, non soltanto per la ventina di film presentati, spesso in anteprima, ma per la selezione delle opere. Il recente cinema argentino sta raccogliendo successi in tutto il mondo sia per le sue sceneggiature che per gli attori, mentre alcuni registi si segnalano come i rifondatori di un genere realistico e poetico, che trasfigura i temi dell'attualità più bruciante in una sorta di «rigore sentimentale». La situazione argentina è tutt'altro che pacificata e la cultura non può rimanere estranea alla lotta difficile per una democrazia che è poi la cultura stessa.

Tra i film presentati ricordiamo la curiosità del documentario firmato da Casali, sui rapporti storici tra Liguria e Argentina, *Viaggio verso l'orizzonte*, poi *La historia oficial*, di Luis Puenzo, premiato a Cannes e Hollywood, *La película del rey*, premiato a Venezia e Valladolid, e *Pasajeros de una pesadilla* di Fernando Ayala, la cui protagonista Alicia Bruzzo ha ottenuto premi e riconoscimenti internazionali.

Tutta la manifestazione si è svolta presso il teatro Actor's Playhouse Baires International, il cui nome già dice della radice cosmopolita dei suoi organizzatori. A.A. □

IL DRAMMATURGO OSVALDO DRAGÙN

«ARRIBA, CORAZÓN»: PER VINCERE IL TERRORE

CARMELO PISTILLO

HYSTRIO - *Oswaldo Dragùn, Arriba Corazón, oltre a essere uno slogan, è anche il titolo del suo dramma che ha aperto la rassegna Wiwa Argentina. Vuole raccontarci la storia?*

DRAGÙN - *Arriba Corazón* racconta la storia di un architetto, un ebreo argentino che ritorna in patria dopo molti anni di esilio. Corazón, questo è il suo nome, ritorna proprio il giorno del suo compleanno. Seduto al suo tavolo di lavoro ripercorre le tappe della sua vita, intimamente legata alle vicende del suo paese, l'Argentina. Ed ecco apparire il Corazón bambino, il giovane, l'uomo. Sulla scena invasa dai personaggi che hanno segnato la sua esistenza, prendono corpo i fantasmi della memoria, lo zio idealista che difende la libertà durante la guerra civile spagnola, il padre, la madre e l'amico Negro, anche lui vittima della repressione. Attraverso queste figure che appartengono alla mia storia, vengono descritte le storie comuni a tutta una generazione di esuli. Il dramma tende a coagulare il tema dello sradicamento e dell'esilio, della tortura e della delazione. Ma il tema che

spicca su tutti è senz'altro la ricerca delle radici e dell'identità soffocata troppo a lungo. *Arriba Corazón*, se vuole, è la storia personale di Dragùn dentro la storia personale di un paese.

H. - *Quanto è ideologica quest'opera?*

D. - Se ideologia significa dimostrare una verità assoluta, *Arriba Corazón* non lo è. Semmai, è la manifestazione, attraverso immagini, di un uomo che ha una coerenza interiore anche ideologica. Quando scrivevo questa storia, le immagini si riproducevano da sole senza portare alla dimostrazione di nessuna verità. Esse conducevano a me stesso. L'opera è autobiografica. Il soggetto personale è il soggetto del mio paese, e il dramma dell'Argentina può identificarsi con il mio dramma.

H. - *Quando parla di eterno ritorno, intende riferirsi alla filosofia di Nietzsche?*

D. - La filosofia non c'entra. Considero l'eterno ritorno una caratteristica personale. Ho vissuto spesso lontano dal mio paese e vi ho sempre fatto ritorno perché solo lì avevo il contatto autentico con la mia terra, con il mio

suono. L'Argentina è una grande fabbrica di esiliati, sia dentro che fuori. Troppe volte ho vissuto come esiliato nel mio paese. Il tema dell'eterno ritorno, del viaggio, è già nel mio sangue perché la mia famiglia è di origine ebraica. Arrivò in America cercando il paradiso, ma non lo conobbe mai. Il terremoto dell'assurdo la trascinò ad arare questa terra che non capiva. In quei terribili momenti, la mia famiglia elevava salmi chiedendo spiegazioni a Geova.

H. - *Possiamo considerare Arriba Corazón un teatro d'immagine?*

D. - Certo. La parola viene dopo l'immagine. È il dramma che fa scaturire la parola e non viceversa.

H. - *A quale modello narrativo si è ispirato?*

D. - Senza dubbio a quello della memoria. Qui, il tempo mescola passato, presente e futuro che convivono nel presente. Il modello sta in un paese dove terremoti di grandi parole e di grandi ideologie spiegavano tutto, evitando di dire dove mettere i piedi e piantare la propria bandiera.

H. - *A quando risalgono le prime immagini di questo lavoro?*

D. - Al 1976. Fu allora che tutto esplose nel terremoto del terrore, della morte, dei *desaparecidos*. Dopo aver viaggiato per allontanarmi sempre più dal mio paese, mi resi conto di guadagnare nient'altro che stanza. Quando ritornavo, mi lanciavo a capofitto nei labirinti della città amata, cercando di arrivare all'utero del suo segreto. E restavo lì, povera mosca nel labirinto. Nel 1976, perfino il labirinto esplose. Ricordo che, al ritorno dal Messico, scesi dall'aereo e toccai con la mano il cemento dell'aeroporto di Ezeiza e mi accorsi che stavo finalmente ritornando. Credo che in quello stesso momento cominciarono a sorgere le prime immagini di *Arriba Corazón*. Immagini incoerenti, disordinate, ingannevoli, perché non sapevo se erano verità, invenzioni o fantasmi. Però erano. Ero io stesso. Così come ero vissuto, emigrante in bilico fra la realtà, l'immaginazione e miei fantasmi.

H. - *Quanto tempo è passato da quando scopri il teatro?*

D. - Bisogna ritornare indietro, molto indietro. Sono passati ormai quasi 35 anni. Allora ero uno sportivo che giocava al foot ball, al basket. Sono stato pure campione argentino di nuoto. Un giorno andai a vedere un gruppo teatrale indipendente che lavorava in uno spazio vuoto. Gli attori indossavano soltanto una calzamaglia nera. Non c'erano le luci teatrali. Non c'era nessuna scena. C'erano solo i corpi degli attori che utilizzavano quello spazio. Lo spettacolo che vidi, mi produsse una tale sensazione di libertà che decisi di fermarmi lì, in quel teatro particolare, il Teatro di *Frai Mocho*. Dopo 15 anni di appassionato lavoro, assistetti alla sua fine.

H. - *In che misura sono cambiate le sue sensazioni rispetto ad allora?*

D. - Le sensazioni di quel periodo le provo ancora oggi. Non sono cambiate. Quando vedo uno spazio teatrale, in me, nascono delle immagini. Quando scrivo ho bisogno di avere in mente uno spazio scenico. Considero lo spazio scenico un cerchio in cui pongo dei raggi e da queste linee di forza nascono i conflitti, cioè le prime immagini.

H. - *Cos'è il teatro per Oswaldo Dragùn?*

D. - È uno spazio di libertà, il più grande. □

A pagina 58, sotto il titolo, lo scrittore Oswaldo Dragùn. A pagina 59, Jorge Mayor, Daniel Marcove e Villanueva Cossu in «Arriba, Corazón!».

IL REGISTA OMAR GRASSO

DOPO IL BLACK OUT VI RITROVIAMO

MAGDA POLI

Nell'Argentina del presidente Raul Alfonsín, il teatro guarda alla libertà con nuove idee, nuovi autori e nuovi registi che durante il regime dei militari hanno conosciuto la via dell'esilio e dell'emarginazione. Omar Grasso, il cui cognome rivela radici italiane, è attualmente uno dei più stimati registi del paese. Per la messinscena dell'opera di Oswaldo Dragùn, *Arriba Corazón!*, ha ricevuto l'anno scorso il premio internazionale di Teatro A.P.I. Nella sua carriera, difficile ma costellata da riconoscimenti, si è dedicato alle messinscene di autori classici, quali Shakespeare, Molière, Cevoc, Lope de Vega, Strindberg, Brecht, Valle-Inclán, Ibsen, ma negli ultimi anni ha diretto soprattutto opere di autori argentini.

HYSTRIO - *Qual'è attualmente il panorama teatrale argentino?*

OMAR GRASSO - Attualmente nel mio paese si assiste ad un interessante fenomeno. Tra dieci lavori in cartellone, otto sono di autore contemporaneo argentino. Il paese dopo anni di oscurantismo sta cercando la propria voce e non lo possiamo fare se non scavando profondamente in noi stessi. Certo torniamo ai classici perché abbiamo sempre da imparare.

H. - *Che cosa è conosciuto in Argentina del Teatro Italiano?*

O.G. - Il rapporto con il teatro e in generale con la cultura italiana è sempre stato molto intenso. Negli anni '30 Armando Discepolo scriveva un teatro argentino pieno di personaggi italiani. Tutti i nostri grandi autori si possono considerare suoi figli letterari e in tutte le opere abbondano i personaggi italiani. Non bisogna poi dimenticare che

l'immigrazione italiana nel nostro paese è sempre stata molto forte. Drammaturgicamente si può dire che il teatro argentino in certe sue tendenze segua una linea nella quale il nome di Eduardo non è assolutamente estraneo. Prima del governo dei militari eravamo visitati dalle grandi compagnie italiane. Mi ricordo d'aver visto il Piccolo Teatro, e uno splendido Ruzante dello Stabile di Torino. Quando il rapporto cominciava a diventare più intenso c'è stato il *black out*. Ultimamente le porte si sono riaperte e abbiamo potuto nuovamente ospitare spettacoli e artisti italiani tra i quali Dario Fo col suo *Mistero buffo* e Vittorio Gassman. Personalmente la mia seconda regia è stata *Bertoldo a corte* di Massimo Dursi. E i miei sogni italiani nel cassetto sono le messinscene di *Le baruffe chiozzotte* di Carlo Goldoni e *I giganti della montagna* di Luigi Pirandello.

H. - *Secondo lei quali autori italiani potrebbero entrare oggi nei cartelloni dei teatri argentini?*

O.G. - Penso ai classici Goldoni e Pirandello, ma quello che non conosciamo assolutamente sono le opere dei giovani drammaturghi italiani. Durante questo viaggio è mia costante preoccupazione quella di venire a contatto con le idee dei giovani, con le loro speranze e le loro utopie espresse con la voce del teatro, per capire maggiormente la realtà, e non solo culturale, dell'Italia. Conoscere i loro ideali, in che cosa sperano e, supposto che vogliono trasformare qualcosa del mondo che li circonda, come intendono farlo attraverso il teatro. Curiosità più che legittima, che non sarà, purtroppo, molto facile da soddisfare. □

GIÀ IN MOVIMENTO L'ITALIA DEI FESTIVAL

A SPOLETO POLANSKI ALLA VERSILIANA D'ANNUNZIO

ROBERTO PARPAGLIONI



Ancora un po' di tempo e il gran pubblico dei festival d'estate riprenderà la sua maratona in giro per i teatri d'Italia.

Non per abbreviare quel tempo, né per tracciare premature mappe delle manifestazioni, ma soltanto per il gusto di guardare più in là, forniamo qualche anticipazione.

Il *Festival di Villa Medici* avrà luogo dal 20 giugno al 20 luglio in quattro sedi: l'Accademia di Francia, Palazzo Farnese, l'Accademia di Danza e l'Orto Botanico. È previsto un concerto al Quirinale per il Presidente della Repubblica, diretto da Boulez.

Alle *Panathènes Pompeiane*, Marta Graham presenterà un programma inedito per l'Italia. Wolfgang Sawallisch dirigerà *Elettra* di Strauss, Michail Barishnikov danzerà *Apolone Musajete*, accompagnato dalla Washington Orchestra diretta da Rostropovich. Sono previsti poi concerti, oltre che degli stessi Sawallisch e Rostropovich, anche di Aldo Ciccolini. Celibidache dirigerà la London Symphony Orchestra. Il tutto dal 17 agosto al 16 settembre a Pompei, ma anche ad Agri-

gento che ospiterà oltre a questo programma, anche un concerto dell'orchestra della Rai diretta da Penderecki.

A *Taormina Musica*, dal 20 agosto al 4 settembre circa, Bejart presenterà *Souvenir di Leningrado*. Sinopoli dirigerà la New Philharmonic Orchestra di Londra e Leinsdorf la Royal Philharmonic Orchestra di Londra.

Il trentunesimo *Festival dei Due Mondi* si aprirà con il Joffrey Ballet il 23 giugno. *La Maratona Internazionale di Danza* si articolerà in due programmi: *A qualcuno piace classico* e *Ad altri no*. Verrà presentata anche un'opera di Gian Carlo Menotti, *Sebastian*, coreografata da Robert North. Il cartellone dell'opera prevede tra l'altro *Jenufa* di Janacok e *Antigone* di Traetta, con la regia di Werner Schroeter. Quello della prosa un dramma di Mario Missiroli, una regia di Luigi Proietti, *Une visite inopportune* di Copi diretto da Jorge Lavelli e poi un adattamento de *La metamorfosi* di Kafka, interpretato da Roman Polanski, e uno spettacolo ancora da definire, con Michael York. Si chiu-

derà il 10 luglio in Piazza Duomo con la *Missa solemnis in D major* di Beethoven, diretta da Kenneth Montgomery.

L'8 luglio a Marina di Pietrasanta prenderà il via *La Versiliana*. Prevede un omaggio a Gabriele D'Annunzio con un *Piacere* diretto da Sepe, *Francesca da Rimini* diretto da Trionfo e un'opera di teatro-rock tratta dal *Notturmo* e diretta da Massimo Luconi. Marco Mattolini sarà il regista di *Hurley Burley* e per una rassegna di teatro comico verranno proposti *Mister 80%* di Sherman e *Le galline* di Alessandro Benvenuti e Ugo Chiti. Valeria Moriconi interpreterà *Antonio e Cleopatra*, mentre Glauco Mauri presenterà *Sogno di una notte di mezza estate*. Per la danza Lindsay Kemp proporrà *Alice*, Eric Vu-An danzerà nel *Bolero* di Bejart e Raphael Aguilar presenterà *Carmen* e *Yerma*. Il tutto fino al 30 agosto. □

Nella fotografia: apoteosi del Festival di Spoleto. Il concerto di chiusura.

ANNIVERSARI E RIPROPOSTE
SUI PALCOSCENICI FRANCESI

L'INSOLENTI CONGEDO DEL SARCASTICO COPI

L'argentino ci ha lasciati dopo «Una visita inopportuna», quella di Madame Aids - Polanski uomo-insetto di Kafka - Jean Marais ripropone il suo Cocteau e altri si dedicano alle commemorazioni: sono onorati Yourcenar, Marivaux, Molière.

SIMONA SERAFINI



Qui sopra, Copi, lo scrittore e disegnatore argentino di cui si rappresenta a Parigi «Una visita inopportuna», commedia postuma il cui protagonista è un malato di Aids. A pagina 63, Roman Polanski e Jean Marais, due dei protagonisti della stagione parigina.

Parigi ama le commemorazioni, e il 1988 offre ricche occasioni teatrali. Il 4 febbraio è caduto il trecentesimo anniversario della nascita di Marivaux: tra gennaio e dicembre prossimo, dunque, una serie di rappresentazioni si sono succedute e si succederanno sulle scene francesi, a Tolosa, Bordeaux, Troyes, Lione, Parigi. Un vero e proprio festival, dal titolo «*Marivaux des Villes, Marivaux des Champs*», dovrebbe addirittura svolgersi a Riom-Clermont-Ferrand in agosto. L'8 ottobre, sempre a Riom, si terrà un convegno organizzato dal *Centre des Recherches Révolutionnaire et Romantiques de l'Université Clermont II* e dal *Centre Aixois d'Etudes et de Recherches sur le XVIII^e siècle*. Puntuale al *rendez-vous*, il teatro parigino dell'Atelier rappresenta *La double inconstance*, che resterà in scena fino alla pausa estiva. Sotto la regia di Bernard Murat, Silvia (Emmanuelle Béart), dovendo scegliere tra Arlecchino (Daniel Auteuil) e il principe (Jean Dalric), conduce un gioco sottile per ritrovare il po' di verità che ciascuno si lascia sfuggire, quando per caso dimentica il proprio ruolo.

Dopo Marivaux è la volta di Molière, nato nel 1622. Anche se questa data non sembra avere molto a che fare con il 1988, la Francia ha deciso di commemorare il trecentosessantaseiesimo anniversario della nascita del suo più grande autore di teatro. E allora tutto il paese si esibisce in un fuoco di artificio molieresco, che illuminerà una cinquantina di città grandi e piccole. La *Comédie Française*, da parte sua, ha scelto *Le misanthrope*, in cartellone al Teatro Nazionale di Chaillot fino ad aprile. Il regista Antoine Vitez non ha voluto dare un'interpretazione convenzionale del celebre personaggio: in un lungo corridoio con alte sedie allineate come un filare di pioppi, Alceste soffre, ma non più per un mondo che non riesce a capire, con il quale non si sente in consonanza. Per Vitez, il suo patire è solo dovuto a passione amorosa insoddisfatta, a semplice gelosia. C'è forse bisogno di trovare spiegazioni filosofiche agli sfoghi di un uomo deluso in amore? Alceste (Patrice Ker-

bat), prigioniero nella lunga galleria nera immaginata da Yannis Kokkos, passa dalla violenza alla tristezza con infantile candore. Gli stanno di fronte Célimène (Dominique Blanc) e Oronte (lo straordinario Pierre Romans).

Da un classico del Settecento a un classico dei nostri giorni: *Dialogue dans le marécage* è la pièce con la quale Jean-Loup Wolff rende omaggio a Marguerite Yourcenar, recentemente scomparsa. Per la verità, già da tempo Wolff aveva in animo di mettere in scena *Il dialogo* per riscoprire insieme al pubblico un testo poco noto, che la Yourcenar scrisse all'età di 25 anni e che non era mai stato rappresentato in Francia, mentre in Italia è stato realizzato la scorsa estate a Montalcino. Wolff aveva preso contatto con la scrittrice per discutere con lei certi aspetti del lavoro e sottoporre alla sua approvazione le sue scelte interpretative e sceniche. La morte della scrittrice ha interrotto questo scambio di vedute e trasformato la rappresentazione in cerimonia commemorativa.

La storia tragica di Pia dei Tolomei, raccontata da Dante («Siena mi fé, disfecemi Maremma») è ripresa dalla scrittrice in una forma che ricorda molto il Nô giapponese: provenienti dal regno dei morti, dove sono ormai separati per sempre, Pia (lo Shite) può incontrare nella paludosa Maremma il suo feroce marito (Il Waki) e intrecciare con lui un ultimo dialogo.

Un'altra commemorazione riguarda Copi, recentemente uscito per sempre di scena, logorato da una crudele malattia. È Jorge Lavelli che per il *Petit-Théâtre* guida la rappresentazione di *Una visita inopportuna*, l'ultima commedia dello scrittore franco-argentino, pubblicata da Christian Bourgois, Lavelli, oltre a essere amico di Copi, più di vent'anni fa aveva messo in scena il primo lavoro dello scrittore, *Sainte Geneviève dans la baignoire*, e nel '68 *La journée d'une rêveuse*, con la quale Copi chiudeva la fase «surrealista» per scegliere un onirismo più personale, meno marcatamente simbolista, come nella *Nuit de madame Lucienne*.



In quest'ultimo lavoro, composto andando e venendo dall'ospedale, Copi descrive un malato di Aids che nel suo letto festeggia l'anniversario della malattia. La fantasia sarcastica del sognatore Copi riesce a vedere la realtà da punti di vista del tutto inattesi, niente affatto tragici. La sua assoluta insolenza segna una vittoria nei confronti della morte. Dice Polanski: «Avevo 14 anni quando scoprii in una libreria di Cracovia, miracolosamente scampato ai controlli governativi, *Il processo di Kafka*. Da quel giorno cercai avidamente tutte le opere dello scrittore. *Metamorfosi* l'ho letta a 15-16 anni, subito pensai che doveva essere interessante farne una trasposizione teatrale».

Roman Polanski, il cinquantatreenne regista di *Rosemary's Baby* e di *Chinatown* tiene adesso inchiodato ogni sera il pubblico del parigino *Théâtre du Gymnase* arrancando a quattro zampe come un grosso insetto coriaceo, o appendendosi con la testa in giù alla struttura in tubolari metallici che costituisce il solo arredo della scena.

Steven Berkoff, che è il regista, l'autore dell'adattamento e lo scenografo, dopo essersi cimentato l'anno scorso a Londra in una diversa versione della *Metamorfosi*, non ha voluto per questa edizione né mascheramenti, né sovrastrutture. Ne risultano esaltati la recitazione degli attori e il tono di satira surreale, più che di tragedia.

Se Polanski è insuperabile nel ruolo del piccolo viaggiatore di commercio Gregorio Samsa, che una mattina si sveglia nel proprio letto trasformato in uno schifoso quanto indefinibile insetto, Christiane Cohendy (la madre), Fabienne Tricottet (la sorella), Fred Personne (il padre) e Paul Farré (nei due ruoli del diretto superiore di Samsa e di un aspirante pensionante della casa), sono molto efficaci nel dare forma a un mondo disperato e insieme ridicolo.

Il pubblico parigino aveva già conosciuto Polanski come attore sei anni fa, in *Amadeus*



di Peter Shaffer al *Théâtre Marigny*, *La pièce* registra il tutto esaurito.

* * *

Da 25 anni Jean Marais pensava di mettere in scena *Bacchus* di Jean Cocteau ma — come ha spiegato — «c'è voluto l'entusiasmo di Jean Claude Brialy perché il progetto si realizzasse». È stato Brialy a portare, in veste di impresario, il lavoro di Cocteau prima ai festival d'Anjou e di Ramatuelle, dove ha raccolto consensi, poi a Parigi, sulla scena di *Les Bouffes Parisiens*.

Cocteau racconta la favola di un giovane ingenuo e puro che in un villaggio tedesco all'epoca della Controriforma viene eletto «Bacco», una sorta di «re dei pazzi» che, secondo la tradizione, è prescelto ogni cinque anni al tempo della vendemmia e, per una settimana, ha il potere di dire e fare ciò che più gli aggrada.

Il giovane utilizza però in modo imprevisto il suo potere: predica l'amore assoluto, la povertà e l'umiltà contro tutto e tutti, potere politico e quello religioso inclusi. La favola si conclude in modo tragico.

Nel 1952, quando Cocteau fece rappresentare la *pièce*, scoppiò uno scandalo. Fu accusato di anticlericalismo e di empietà, tra gli altri da Mauriac. Ma, evidentemente, si sentiva nell'aria la necessità di dire certe cose: mentre Cocteau scriveva il *Bacchus*, Sartre creava *Le Diable et le Bon Dieu*, anch'esso ambientato nella Germania del XVI secolo. Ancora una volta, Marais ritorna così a un'opera del suo pigmalione Cocteau. L'anno scorso la raccolta delle lettere scritte tra il 1938 e il 1963 da Cocteau al «caro Jeannot», e pubblicate da Marais, ha fatto molto chiasso. In quest'ultima opera teatrale di Cocteau, Marais — oltre a riservarsi uno dei ruoli, quello del duca — si è incaricato della regia, dell'allestimento scenico e dei costumi. L'illustre Raymond Gérôme è il vescovo; Xavier Deluc, Cyrille Gaudin e Nicolas Briançon assumono i tre giovani ruoli. □

SHAKESPEARE E CANZONE ALL'ESTATE VERONESE

VERONA - La commissione comunale competente ha varato il cartellone della prossima Estate Teatrale. Sono state approvate tutte le proposte illustrate dall'assessore Pulica nel campo della prosa, della danza, del cinema e della musica (il jazz). Si tratta di una stagione particolarmente pensata anche in funzione del quarantennale del Festival shakespeariano: l'Estate Teatrale nacque infatti nel 1948 con *Giulietta e Romeo*.

Dopo la già annunciata Settimana cinematografica internazionale, che quest'anno è stata anticipata ad aprile e sarà dedicata al cinema della Scandinavia, la stagione estiva al Teatro Romano partirà a fine giugno (dal 25 al 28) con un'altra edizione (che si spera memorabile come quella '87) del Festival Jazz.

I protagonisti saranno musicisti conosciuti del calibro di Gerry Mulligan, Max Roach, Cecil Taylor, Art Blakey coi Jazz Messengers, e poi ancora Bill Dixon e Cab Calloway con la sua orchestra del *Cotton Club*.

Per la prosa, il Festival shakespeariano comprende, secondo tradizione, una tragedia e una commedia (entrambe in coproduzione col Teatro di Taormina). La prima è *Antonio e Cleopatra*, con la regia di Giancarlo Cobelli, protagonista Valeria Moriconi. Poi il *Sogno di una notte di mezza estate*, interpretato e diretto da Glauco Mauri, appena visto al Nuovo nel *Faust* di Goethe. Con la Moriconi, Mauri è uno degli attori che per assiduità hanno «fatto» il Festival shakespeariano. Ecco perché sono stati chiamati entrambi.

Sul fronte «veneto» si torna a Goldoni (qualcuno forse avrebbe preferito una «deviazione» come quella ruzantiana dello scorso anno). Saranno rappresentate le *Buruffe chiozzotte* con la regia di Gianfranco De Bosio. Il cast sarà formato attingendo alle due compagnie di Venetoteatro.

E veniamo alla danza. Cominciamo dalla fine, dal *dulcis in fundo*: ovvero Maurice Bejart. Il coreografo porterà la sua creatività al Teatro Romano a fine stagione. Non è ancora ben definito il programma delle serate, ma probabilmente, oltre a rivedere il *Bolero* di Ravel si potrà apprezzare il suo *Giulietta e Romeo* su musica di Berlioz. Nel quarantennale dell'estate Teatrale, non potevano mancare i due amanti-simbolo di Verona, se non in prosa almeno in danza. Ed è proprio per questo motivo che un altro *Giulietta e Romeo* è stato programmato, sempre nella danza, con il corpo di ballo dell'Opera di Monaco di Baviera, *étoile* Elisabetta Terabust, nella famosa coreografia di John Cranko; il terzo balletto è affidato alla compagnia di Zurigo.

Infine, subito prima di Bejart, a fine agosto, è prevista una manifestazione monografica in tre serate sulla canzone di autore. Saranno protagonisti una decina fra le migliori cantanti o i migliori cantautori italiani.

Per il quarantennale verrà anche realizzato un volume strutturato in due parti: una storia archeologica del Teatro Romano e una storia artistica dell'Estate Teatrale. *Rudy De Cadaval*

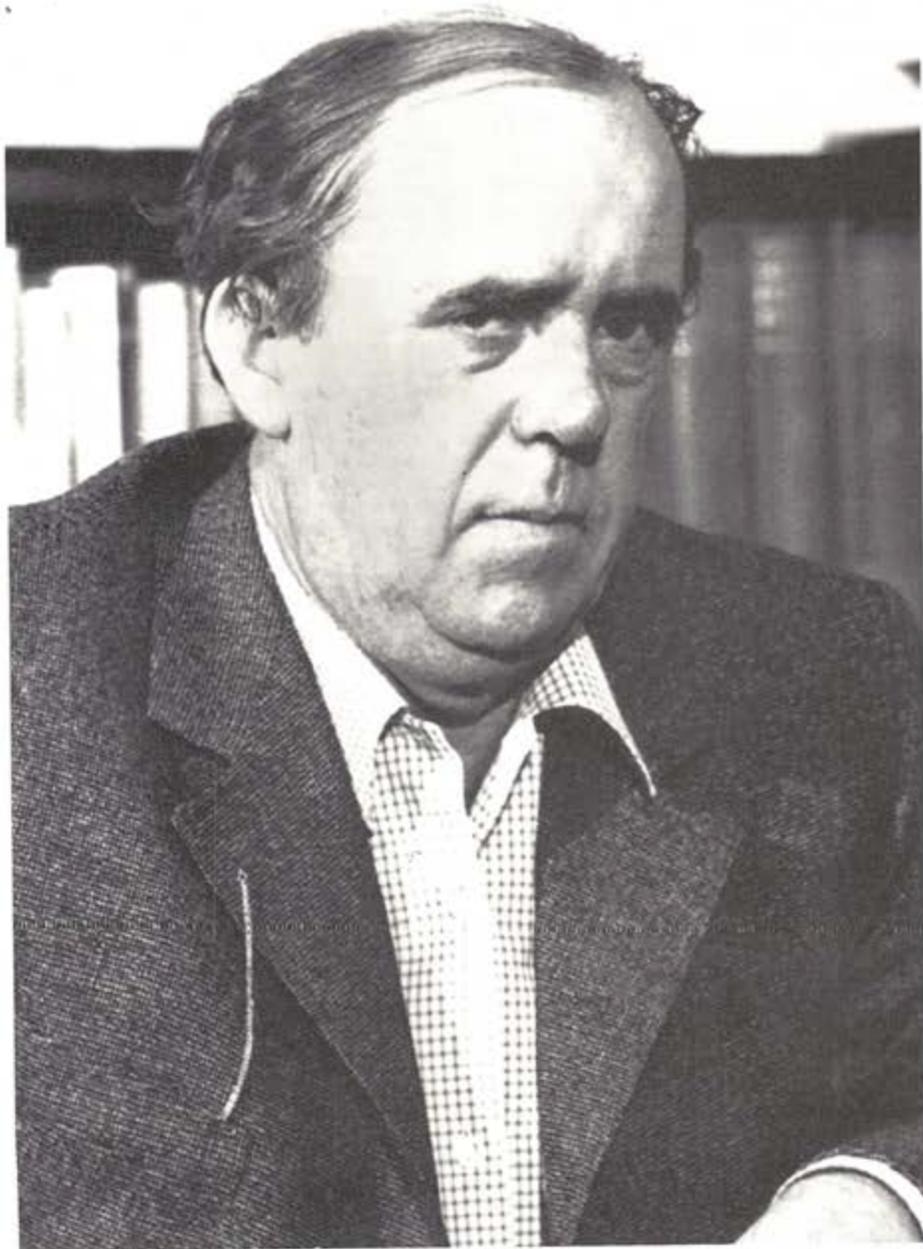
EXIT

*Un male incurabile ha sottratto al teatro italiano Anna Miserocchi, attrice e doppiatrice colta e sensibile, «signora dei classici», voce italiana di Katharine Hepburn, di Melina Mercouri, di Lauren Bacall ma, anche, interprete di altissima resa di testi di Pirandello, Alfieri, D'Annunzio, Fabbri, Brancati, Williams. Era nata a Roma nel '25, aveva una laurea in filosofia. Uscita dall'Accademia Silvio D'Amico, aveva esordito nelle Colonne della società di Ibsen, con Orazio Costa. Nel '52 era stata *Blanche de la Force* nei Dialoghi delle Carmelitane di Bernanos, oggi riproposti da Ronconi. Sotto la guida di Giuseppe Di Martino, poi suo marito, era stata *Mommnia* in Questa sera si recita a soggetto; e registi consoni al suo temperamento, con cui aveva lavorato, erano stati Salvini, Enriquez, Bolchi. Con Costa, nel '55, era stata Sara in Processo a Gesù di Fabbri, al Piccolo di Milano.*

E MACBETH SI UCCISE IN UNA VASCA DA BAGNO

Nella Germania Federale un balletto sullo scandalo politico che ha travolto il leader della Cdu Uwe Barschel - I dispetti senili dei coniugi Hamsun in una commedia di Mommertz - Dall'altra parte del Muro, storia ironica di uno stakanovista di Müller e dei fischi per «Transit Europa».

ROBERTO GIARDINA



Desiderio di storia, anzi di cronaca, nel teatro tedesco, ma con risultati non sempre confortanti. Macbeth finisce suicida, in una vasca da bagno, nel balletto di Johann Kresnick andato in scena a Heidelberg. Un'allusione provocatoria allo scandalo politico più grave del dopoguerra che ha scosso la Germania alla fine dell'estate. Cose simili, dunque, non succedono solo in Italia.

Uwe Barschel — giovane leone della Cdu, avviato a una prodigiosa carriera per molti destinata alla Cancelleria, capo del governo regionale dello Schleswig-Holstein — usa tutti i metodi, leciti e illeciti, per battere il rivale socialista organizzando una campagna di calunnie, fin quando il suo principale collaboratore lo tradisce rivelando tutto allo *Spiegel*. Barschel dà la sua parola d'onore, «sono innocente», ma quando si vede tradito anche dai compagni di partito, si avvelena nella vasca da bagno d'un albergo di Ginevra, cercando di inscenare un delitto.

La trovata di Kresnick non è molto piaciuta al pubblico, e ci sono anche state minacce di attentati. Ma il «drammaturgo» del teatro Dietrich Von Oertzen difende il balletto: «Non è stata un'idea pretestuosa. Il dramma di Shakespeare è imperniato sulla lotta per il potere, come ottenerlo, come mantenerlo. Né più né meno quel che è avvenuto a Kiel, anche se Barschel non ha ucciso nessuno».

E proprio a Kiel, la città di Barschel, è andato in scena *Stammheim*, il testo di Stefan Aust servito per il film che due anni fa vinse il Festival di Berlino, basato sul processo ai terroristi del gruppo Baader-Meinhof. Ma il lavoro teatrale è molto più debole dell'opera cinematografica.

Aust non è il primo, e non sarà l'ultimo, che s'illude di poter trasformare in un'opera teatrale funzionante sul palcoscenico un collage di testi autentici, interrogatori e dibattiti giudiziari. Peter Weiss ci è riuscito e il suo successo continua a illudere quanti non riescono a cogliere della sua opera il nucleo poetico, che trascende l'apparente veridicità del documento.

Più indietro guarda, invece, Paul Mommertz, di cui è andato in scena a Baden-Baden *Hamsun*, ispirato alla figura dello

CRONACHE

scrittore norvegese Premio Nobel nel 1920, ma che negli Anni Trenta si lasciò sedurre dal nazismo. Mommertz ci mostra un Hamsun (1859-1952) novantunenne alle prese con la moglie Marie. L'anziana coppia si tormenta con dispetti senili e allo stesso tempo si confronta con il passato. L'inferno matrimoniale di Mommertz non è quello di Strindberg o di Bergman. La coppia si scambia accuse o si lascia trascinare nel gorgo dei ricordi e dei rimpianti in un'atmosfera da commedia alla Neil Simon. Hamsun, che nonostante le sue simpatie politiche, viene considerato il maggior scrittore del secolo in Norvegia, dimostrò una «testardaggine» esemplare ribadendo la sua ammirazione per il Führer il 7 maggio del '45, un giorno prima della sconfitta definitiva. Anche Mommertz ha creato un testo privo di linea e di pathos, nonostante la materia a disposizione.

A Berlino Ovest, grande successo di pubblico e di critica per una *musical* dedicata addirittura alla metropolitana *Linie I*, simbolo della città divisa, ma anche di un'umanità trasportata verso una meta che non conosce, sempre che una meta ci sia. «L'unica città al mondo è Berlino, dice una delle canzoni, in cui in tutte le direzioni si va sempre ad est, e il sole dunque mai tramonta, e continua a sorgere per sempre».

Dall'altra parte del «muro», due prime quasi contemporanee dedicate alla realtà tedesca, dove oggi e ieri si confondono. Mentre si festeggia il novantesimo compleanno di Bertolt Brecht, in scena *Lohndrucker* di Heiner Müller, un titolo difficile da tradurre, che può essere reso con *Lo stakanovista*. È un testo che «brechteggia un po'», come osserva la *Frankfurter Allgemeine*, e che è una novità solo in parte. Scritto negli anni Cinquanta con la moglie Inge (che poi si tolse la vita), il testo venne vietato all'Est e la sua ultima messa in scena risale al '74, nella Repubblica Federale. Heiner Müller, nel curarne la regia, ha modificato il dramma, vi ha aggiunto brani di altre sue opere, e ha creato una affascinante «mistura», confondendo i tempi. *Der Lohn-drucker* si apre con un filmato che mostra Walter Ulbricht annunciare dalla tv che «la cultura appartiene al popolo». Sullo sfondo vetrine con divise della Wehrmacht, un pulpito con l'immagine di Stalin e a fianco quella di Breznev. Nel programma di sala, Heiner Müller saluta «il nuovo pensiero» che, però aggiunge, c'era già nel '66-67.

Un monito ironico agli avvenimenti delle ultime settimane? Il regime della Ddr ha per la verità applicato già da tempo la *perestrojka* di Gorbaciov in campo economico; di *glasnost*, con l'esempio tentatore della Germania capitalista a pochi metri, però non se ne vuol sentire parlare. Ma lo stesso fatto che vada in scena *Der Lohn-drucker* dimostra come la Germania Est stia cambiando.

A qualche centinaio di metri di distanza, invece, una prima assoluta deludente: mentre il pubblico decretava il trionfo di Heiner Müller, *Transit Europa* di Volker Braun veniva fischiato senza misericordia. Il lavoro è basato sul romanzo dell'esilio di Anna Seghers, ma sulla scena non regge. La vicenda dei profughi, che a Marsiglia attendono il visto per fuggire dall'Europa invasa dai nazisti, finisce per ricordare *Casablanca*, e perfino la parodia di Woody Allen. Sarà crudele, ma inevitabile: la realtà sulla scena perdona solo chi la tradisce.

Nella foto sotto il titolo, Heinrich Böll.

BONN - Ancora un dramma tratto da un romanzo: a Monaco Volker Schlöndorff ha messo in scena *Frauen vor Flusslandschaft, donne davanti a un paesaggio fluviale*, dall'omonimo libro di Heinrich Böll. Per la verità esso è già scritto sotto forma di «dramma di lettura» ma, come si sa, sono proprio questi testi a rendere problematico il lavoro di un regista.

Le «scene» di Böll sono un mosaico della realtà attuale della Repubblica Federale, e Schlöndorff con piccoli tocchi di classe le ha rese ancor più brucianti, un ritorno fortunato (e atteso) al teatro dopo aver diretto *Morte di un commesso viaggiatore* con Dustin Hoffmann.

«È stata la casa editrice di Böll — racconta Schlöndorff — a chiedermi se non fosse possibile mettere in scena il libro e io dissi di sì senza averlo neppure letto. Io ho sempre trovato vergognoso il modo in cui il paese ha accolto la morte di Böll. Per Victor Hugo centinaia di migliaia di persone si mossero di casa per andare ai suoi funerali, e avvenne qualcosa di simile anche per Gerhart Hauptmann. Per Böll ho avuto l'impressione che la gente tirasse un sospiro di sollievo, come se si fosse liberata di un testimone scomodo».

BONN - Teatro nel teatro del teatro, e per non guardare anche cinema del cinema, in Hitchcock di Daniel Doppler. Intanto, Doppler, doppio in tedesco, è uno pseudonimo sotto cui si nasconde il critico Hellmuth Karasek. Il protagonista è un attore teatrale, chiamato Hans Scheu, che vuol dire timido, il quale ha scritto un'opera su Hitchcock. In sce-

na si assiste alle sue peripezie, alle difficoltà di scrivere e di far rappresentare un dramma, del quale si vedono alcune scene, un Alfred Hitchcock che parla di Grace Kelly e delle sue paure, della Hollywood degli anni Cinquanta.

«Ho avuto l'idea mentre andavo in auto da Brema a Osnabrück — racconta Karasek — e a un tratto dalla radio giunsero le note di To Hollywood, to Hollywood, non sapevo ancora che cosa avrei scritto ma era l'inizio del mio lavoro... nella realtà ho visto Hitchcock solo una volta, per caso su un aereo in volo tra San Francisco e Los Angeles, e mi chiesi che cosa questo mostro dovesse pagare per creare i suoi mostruosi film».

ESSEN - Anche in Germania ci si lamenta della mancanza di nuovi autori, ma la colpa, come da noi, sta forse «dall'altra parte». È difficile che un nuovo scrittore trovi la strada per essere rappresentato da uno degli 85 teatri finanziati con denaro pubblico, denuncia Hansgünther Heyme, direttore del teatro di Essen: «Novanta anni dopo la nascita di Brecht non c'è ancora in vista un suo successore».

I giovani talenti, osserva, preferiscono lavorare per la televisione, paga di più e «perdona» più facilmente un fiasco. Borris von Liebermann, direttore degli incontri teatrali di Berlino, accusa anche la politica culturale tedesca: molti centri sono costretti a risparmiare e le prime spese a venir tagliate sono quelle culturali, e tra queste le sovvenzioni ai teatri, di conseguenza registi e direttori preferiscono puntare sul sicuro. Non rischieranno di perdere il posto per un «fiasco» firmato Goethe o Schiller, anche se pessimamente recitato e diretto, ma nessuno perdonerà loro una «scoperta» che non convinca fino all'ultimo critico.

AZ. AGR. VILLA DEI VESCOVI
Via dei Vescovi, 33
35038 LUVIGLIANO (Padova)
Tel. (049) 5211222-5212443

...una tradizione di vini nei colli euganei

NETTA TENDENZA RETRÒ
SULLE SCENE BRITANNICHE

SHAW E LA MADRE BADESSA PRIMA DELL'ULTIMO ADDIO

La commedia è di Whitemore, fra gli interpreti il grande Gielgud - Le fantasie turistiche di una zitella nella nuova pièce di Shaffer e le frustrazioni di una casalinga in un vaudeville di Willy Russell - Racine all'Old Vic.

LUIGI FORNI



Il ritorno sulle scene dell'ottantatreenne sir John Gielgud è il grande evento della stagione teatrale londinese. L'attore definito «la voce» per antonomasia si è fatto tentare dall'ultima commedia di Hugh Whitemore intitolata *The Best of Friends* (*I migliori amici*) concentrata su tre anziani personaggi in serena attesa della morte. Si tratta di personaggi realmente vissuti, che hanno lasciato ciascuno per suo conto tracce indelebili nella storia culturale: sir Sydney Cockerell, direttore del Fitzwilliam Museum di Cambridge, la madre badessa di Stanbrook, Laurentia McLachlan e lo scrittore George Bernard Shaw.

Dopo oltre mezzo secolo dalla sua indimenticabile interpretazione dell'«Amleto», Gielgud impersona l'ateo Cockerell, alle prese con i fervori religiosi della badessa benedettina, esperta di fama mondiale dei canti gregoriani, e con i frizzi inesauribili di Shaw, credente a suo modo. L'alchimia si traduce in dotti dialoghi alternati da ponderosi soliloqui. Il creatore del museo Fitzwilliam ha un bel po' da raccontare avendo conosciuto da vicino i titani della sua epoca, da Tolstoj a T.E. Lawrence, e lo fa con il gusto e l'inconfondibile tono cantilenante che gli ammiratori di sir John ben conoscono.

Ma il copione non è certo quanto di meglio abbia prodotto Whitemore, dopo i successi di *Stevie*, portato a Broadway da Glenda Jackson, e di *Breaking the Code*, il dramma umano connesso con la rottura del codice segreto nazista in tempo di guerra, che ha decretato un autentico trionfo per l'attore Derek Jacobi, a Londra e a New York.

Le «vecchie glorie» sono presenti, come sempre, nel West End londinese. Una pregevole messinscena di *You never can tell* di G.B. Shaw è stata allestita dal regista Toby Robertson nell'Haymarket Theatre con una splendida interpretazione di Michael Horden nel ruolo dell'anziano e saggio cameriere che tutto osserva, nell'improbabile e oggi del tutto anacronistica vicenda. Ma il salto nel passato costituisce un richiamo sicuro per le platee inglesi, come dimostrano i paralleli suc-

cessi riscossi dall'ennesima riedizione dell'*Importanza di chiamarsi Ernesto* di Oscar Wilde nel Whitehall Theatre, e dalla ripresa di *And then there were none* dell'intramontabile Agatha Christie, che allinea nel suo cast l'ex amichetta del cuore del principe Andrea, Koo Stark.

Una commedia molto applaudita è *Letting and Lovage* di Peter Shaffer, saltato dal clima mozartiano di *Amadeus* ai giorni nostri, per raffigurare le strane manie di un'anziana zitella impersonata mirabilmente da Maggie Smith. Ingaggiata come guida turistica, la protagonista immette proprie fantasie negli eventi storici che le tocca raccontare ai visitatori stranieri, fino a essere licenziata con ignominia. Avendo perduto il posto, la donna trama un'esilarante vendetta coinvolgendovi la funzionaria governativa che l'ha fatta licenziare. L'altra figura dell'eccezionale tandem muliebre è Margaret Tyzack, che condivide gli applausi a pieno merito.

La gatta sul tetto che scotta di Tennessee Williams è tornata al National Theatre per la regia di Howard Davies e l'interpretazione stilizzata di Ian Charleson e Lindsay Duncan, dopo la trionfale uscita dalla scena di *Antonio e Cleopatra*, che si può dire abbia segnato l'apice della carriera shakespeariana di Judi Dench, superpremiata dai critici e insignita del ruolo onorifico di Dama dell'impero britannico dalla regina Elisabetta.

L'emancipazione della donna imprigionata tra le pareti domestiche costituisce il tema satirico di *Shirley Valentine* di Willy Russell, presentata al Vaudeville Theatre. La quarantaduenne Shirley si è abituata a conversare con la parete della cucina, cui confida le pene e i desideri di una casalinga frustrata dimorante a Liverpool. «Mi piace tranguangiare un bicchiere di vino mentre cucino. Non è vero, muro?». Ma la fortuna offre al rassegnato personaggio l'imprevisto svago di un viaggio di due settimane in un'isola della Grecia. Accompagnata dall'amica Jane, perché il marito eternamente attaccato al lavoro non è in grado di scortarla, la talpa si trasforma in una rondine che vola verso un orizzonte

sconfinato. La conclusione dell'avventura, intessuta di episodi farseschi, è quasi scontata. «Mi piace stare qui. Non è vero, roccia?».

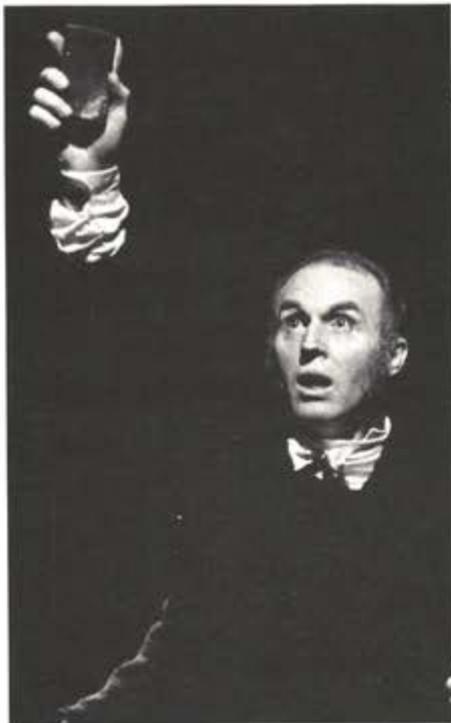
L'*Andromaca* di Racine ha aperto all'Old Vic il primo anno di direzione artistica di Jonathan Miller. Gli eredi della caduta di Troia — i figli di Achille e di Agamennone, la vedova di Ettore e la figlia di Elena — si ritrovano in uno scenario barocco, sotto il segno della catastrofe. Un'angoscia del tutto priva della femminilità vibrante che ricorre nelle versioni francesi del dramma ispira l'interpretazione di Janet Suzman. Alla disperazione di Andromaca, diventata schiava di Piro, si contrappone la fiammeggiante gelosia della figlia di Elena, impersonata con emotiva veemenza da Penelope Wilton. Questo avvincente confronto di orride passioni sarà seguito da una intera stagione di «classici del teatro europeo».

Il folclore caraibico prorompe dal musical *O! Babylon* che la compagnia Talawa ha presentato al Riverside Studios. L'azione si svolge a Kingston in Jamaica dove un gruppo di aborigeni delusi dall'*establishment* coloniale inglese sogna l'Etiopia come terra promessa. Siamo ai tempi dell'imperatore Selassie, leone di Giuda, ma le musiche di MacDermot sono più vicine ai giorni nostri e ruotano tra motivi rock e reggae.

Un autentico *revival* del repertorio di Noel Coward è in atto da un capo all'altro del Regno Unito. La Scozia ha messo in scena *Private Lives* a Edimburgo e *The Vortex* a Glasgow. L'Inghilterra ha risposto con le più recenti rappresentazioni di *Bitter Sweet* a Plymouth e *Easy Virtue* a Londra, cui adesso si aggiungono i due atti unici *The Suite in Two Keys* che lo stesso Coward interpretò nel 1966, durante la sua ultima *tournee* come attore. Le esili trame si snodano nella stessa camera d'albergo di Losanna con le finestre sul lago. In prima battuta assistiamo al commiato di un uomo minato dal cancro dalle due donne che, più di tutte, hanno contato nella sua vita; nel secondo tempo alle bizze di una dominatrice donna americana che, venuta a trascorrere le vacanze in Europa col suo ricco marito, deve misurarsi con l'imprevista infatuazione di lui per una romantica principessa siciliana. L'assenza del grande istrione si fa sentire benché Francis Matthews faccia del suo meglio per sostituirlo. Dove è finito l'inimitabile *gentleman* che induceva l'amante a sussurrargli: «Mi sei mancato molto. Forse mi mancherai di meno quando sarai morto»? □

LONDRA - David Edgar, il drammaturgo noto negli anni Settanta per la sua audace difesa del teatro contro la televisione, sta ancora sperimentando un fare teatro appropriato per esprimere il mondo contemporaneo. Con *Entertaining Strangers*, attualmente in scena al National Theatre per la regia di Peter Hall, Edgar ci propone un dramma dalla connotazione regionale. Ambientato a Dorchester tra il 1830 e il 1850, esso rappresenta il conflitto tra il clero protestante e i ceti imprenditoriali. Judy Dench, reduce dal trionfo come Cleopatra, interpreta la proprietaria della maggiore fabbrica di birra del paese. Questa energica figura femminile nutre grandi ambizioni ed entra in conflitto con il nuovo pastore protestante, mosso da un fervore riformatore (interpretato magistralmente da Tim Pigott-Smith).

Per scrivere il testo Edgar ha trascorso molti mesi sul posto e ha partecipato ad accurate ricerche di un gruppo di storici locali i quali hanno ricostruito la biografia di personaggi storici e di eventi



straordinari, come una devastante epidemia di colera. Il primo allestimento (regia di Anne Jellicoe, specialista in community theatre) si è avuto a Dorchester e ha utilizzato oltre duecento interpreti dai tre ai novant'anni. Edgar ha così studiato ancora gli aspetti sociali e linguistici del dramma.

Ora il numero dei personaggi è molto ridotto ed è approfondita la psicologia dei protagonisti. Lo spazio scenico è ora unico per attori e pubblico, entrambi sono costretti a spostarsi in questa promenade performance corredata di danze e canti regionali.

Questo dramma, come *Ting Tang Mine* di Nick Darke della scorsa stagione (sui minatori della Cornovaglia), rappresenta una tendenza presente tra i drammaturghi di sinistra, consistente nell'ispirarsi a situazioni regionali del passato. In questo modo si fanno rivivere, anche, dei dialetti in via di estinzione. Con *Entertaining Strangers* si allude al fervore imprenditoriale degli yuppies, che ha raggiunto livelli preoccupanti. Maggie Rose.

LONDRA - Aspettando Godot nella regia di Michael Rudman al National Theatre è basato sulla più recente versione di Samuel Beckett, quella emendata dall'autore per il suo allestimento del 1975 allo Schiller Theatre mescolata a quella realizzata nel 1985 dal Saint Quentin Drama Workshop. Rudman ha fatto una dichiarazione discu-

tibile: «L'unico vero paesaggio di Aspettando Godot è nella mente di Beckett, dove tutto è avvenuto. Ma soltanto una messa in scena naturalistica può funzionare in Gran Bretagna».

LONDRA - L'intera comunità teatrale britannica si è riunita nel Victoria Palace Theatre per il conferimento dei Laurence Olivier Awards per il 1987. Le nominations per l'assegnazione dei trofei sono risultate così ripartite. **Commedia dell'anno:** *Lettice and Lovage* di Peter Shaffer; *Lie of the Mind* di Sam Shepard; *Sarcophagus* di Vladimir Gubaryev; *Serious Money* di Caryl Churchill.

Produzione teatrale dell'anno: *Groucho di Arthur Marx e Robert Fisher*; *A Midsummer Night's Dream nell'Open Air Theatre*; *Three Men on a Horse* di John Cecil Holm e George Abbott; *Twelfth Night, Cheek* di Jowl a Donmar Warehouse.

Musical dell'anno: *Blues in the Night*, concepito e diretto da Sheldon Epps; *Follies*, musica e liriche di Stephen Sondheim, testo di James Goldman; *Kiss me Kate*, musica e liriche di Cole Porter, testo di Sam e Bela Spewack; *Up on the Roof*, scritto e diretto da Simon More e Jane Prowse.

Attore dell'anno: Tokusaburo Arashi per *Medea*; Michael Gambon per *A View from the Bridge*; Hugh Quarshie per *Two Noble Kinsmen*, *The Great White Hope* e *The Rover*; Nicholas Woodeson per *Sarcophagus* e *Flight*.

Il premio poi è toccato a Michael Gambon, magistrale interprete di *A View from the Bridge*, di Miller.

Attrice dell'anno: Judy Dench per *Anthony and Cleopatra*; Miranda Richardson per *A Lie of the Mind*; Maggie Smith per *Lettice and Lovage* e *Coming in to Land*; Juliet Stevenson per *Yerma*. Il premio è stato assegnato a Judy Dench per *Anthony and Cleopatra*.

LONDRA - Due brutti allestimenti di Goldoni: Il servitore di due padroni al Croydon, trasformato in una commedia musicale servita con pizze e spaghetti, e *La trilogia della villeggiatura all'Olivier*, una maratona di cinque ore enfaticamente recitata e con assordante musica elettronica tra un quadro e l'altro. In tali occasioni Laurence Olivier, grande ammiratore di Goldoni e del teatro italiano, ha parlato di un'impossibilità a rendere le commedie del veneziano in inglese.

LONDRA - Il principe Edoardo ha trovato un impiego come assistente alla regia nella famosa compagnia teatrale de Il fantasma dell'opera. *La Really Useful Theatre Company* è anche l'unica impresa teatrale quotata in borsa.

A pagina 66, sir John Gielgud: impersona l'ateo Cockerell nell'ultima commedia di Whitmore. In questa pagina, in alto: Tim Pigott-Smith in «Entertaining Strangers». Qui sotto, Sam Shepard.



IL «MONUMENTO» DI SILVIO D'AMICO È IN PERICOLO:
SALVIAMOLO!

BISOGNA RIFONDARE L'ENCICLOPEDIA DELLO SPETTACOLO

Undici volumi pubblicati fra il '54 e il '62, decine di migliaia di pagine, un repertorio di 145 mila titoli: una massa di informazioni unica al mondo - Ma ferma a un quarto di secolo fa, con evidenti squilibri nei contenuti e molte lacune - Occorre perciò prevedere un nuovo strumento di consultazione per gli studiosi: un progetto che deve impegnare le forze vive dello spettacolo.

GIOVANNI CALENDOLI

La fama di Silvio D'Amico si affida all'intensa attività del critico militante e alla fondazione dell'Accademia d'Arte drammatica; ma il suo titolo di merito più cospicuo è senza dubbio costituito dalla ideazione, dalla pratica impostazione e dalla iniziale conduzione dell'*Enciclopedia dello Spettacolo*.

I nove ponderosi volumi di questa opera, che è una delle più importanti imprese culturali realizzate nel secondo dopoguerra, furono editi nell'arco di otto anni dal 1954 al 1962; ma richiesero una lunga preparazione e l'ultimo volume era appena uscito che già si avvertiva l'opportunità di porre un riparo alle carenze di informazione verificatesi durante il tempo consumato per la stampa. Nel 1962 fu allestita infatti un'*Appendice di aggiornamento* di 174 pagine con XL tavole fuori testo, riservata al cinema. Vi apparvero le «voci» dedicate alle stelle che, nel breve periodo intercorso, si erano già illuminate nel cielo della decima Musa: attrici come Brigitte Bardot, Ingrid Thulin e Natalie Wood; attori come Jean-Paul Belmondo e Sidney Poitier; registi come Jean-Luc Godard, Stanley Kubrik, Alain Resnais e François Truffaut. Il contenuto di questa appendice parziale nel 1966 rifluisce in un grosso volume di aggiornamento di 1291 pagine, riguardante tutte le forme dello spettacolo dal 1955 al 1965. Infine, nel 1968, si aggiunse ai precedenti un undicesimo volume, che non offriva alcun supplemento di informazione, pur risultando utilissimo, perché elencava i titoli dei drammi, dei film, dei balletti e di tutti gli spettacoli citati nell'intera enciclopedia.

(È un imponente repertorio di 145.000 titoli, disponendo del quale si possono intraprendere ricerche di vario genere).

NELLE SERE DI COPRIFUOCO

Silvio D'Amico scomparve il primo aprile 1955, quando non era ancora arrivato in libreria il secondo volume dell'opera, il quale porta impressa la data del 1954, sebbene a pagina IX annunci la morte del critico avvenuta posteriormente. L'ideatore così non poté seguire la sua creatura prediletta se non nel

primo tratto del percorso, durato altri sette anni; ma i criteri e i metodi di inquadramento dell'opera erano stati da lui meditati ed elaborati in ogni più minuto particolare già da tempo. In una sera molto lontana, quando io ero un critico teatrale alle prime armi in un quotidiano di Roma, il mio collega più anziano mi raccontava, seduto alla scrivania nella sua ordinatissima biblioteca, che l'idea di un'enciclopedia dello spettacolo gli era nata durante la guerra, quando il coprifuoco costringeva a passare le serate in casa. Aveva incominciato allora a stendere i primi appunti, pensando a un dizionario di mole contenuta. Ma, una volta tracciato nelle grandi linee, il progetto era poi cresciuto per forza propria. La guerra intanto era finita. Sulla base di più timide esperienze precedenti, esplose il neorealismo cinematografico. Arrivava ai suoi estremi fastigi, almeno in Italia, un'età del teatro di prosa: il grande attore, del quale lo stesso D'Amico in un suo libro decretava il «tramonto», restava prigioniero nelle reti della regia e trionfava lo spettacolo confezionato con rigore critico e insieme con sfarzo, come un oggetto prezioso. Questo tipo di rappresentazione aveva il suo esponente più autorevole e raffinato in Luchino Visconti. Il dopoguerra comporta anche l'esigenza di un confronto con quanto era accaduto e accadeva nel mondo risvegliatosi dopo il trauma bellico.

Un'enciclopedia, proprio perché si propone di abbracciare tutto il sapere, ma lo fa da un particolare punto di vista, finisce sempre con l'essere lo specchio di un momento storico e del suo modo di interpretare la cultura. L'*Enciclopedia dello Spettacolo* fu lo specchio di un momento storico, che D'Amico per il suo temperamento e per la sua preparazione poteva comprendere nei suoi valori e nelle sue emergenze meglio di altri. Questo momento storico, che sembrava destinato a protrarsi indefinitamente, fu invece superato dalla rivoluzione del '68. Nel campo dello spettacolo, come in altri campi, quest'anno, del quale spesso si tende a minimizzare il significato di rottura, segna invece una svolta decisa, anche se oscuramente motivata. Il rapporto fra l'autore, l'attore e il regista entra in crisi. La richiesta e l'attesa dello spettatore mutano. La composi-



zione del pubblico si modifica. Si afferma l'urgenza di una ricerca e di una sperimentazione, anche se non si vede chiaramente verso quale direzione esse debbano orientarsi. Gli elementi della visione (la mimica, il linguaggio corporeo, la luministica, il dinamismo scenico) sembrano prendere il sopravvento sugli elementi della recitazione tradizionale, nella quale il comportamento dell'attore è subordinato al testo. In alcuni casi l'apparato di fonazione è considerato come uno strumento musicale, che non articola parole, ma modula suoni. L'edificio teatrale con l'arcoscenico, la sala a ferro di cavallo e i vari ordini di palchi appare desueto. Si inventano o si improvvisano gli spazi scenici più diversi nelle piazze, nelle strade, nelle cantine, nelle autorimesse. Si contesta il carattere impresariale della produzione teatrale e si sogna un teatro povero, un teatro di base, un teatro spontaneo.

L'avvertimento di questa rivoluzione abbastanza caotica, che non condurrà a conclusioni precise, ma trasformerà profondamente il panorama dello spettacolo e il suo modo di disegnarlo, è per evidenti ragioni cronologiche estraneo all'*Enciclopedia*, che si è praticamente fermata al 1962 e, forse, prima.

MOLTE VOCI INVECCHiate

Il volume di aggiornamento pubblicato, come si è detto, nel 1966 è stato infatti compilato con un criterio sostanzialmente molto limitativo: esso comprende soltanto voci intitolate a persone o ad avvenimenti che non erano stati inclusi nei precedenti volumi; ma non fornisce un aggiornamento delle «voci» delle tematiche già presenti in questi. Più che di un aggiornamento si tratta, dunque, di aggiunte, dalle quali non emerge e non può emergere la considerazione delle nuove prospettive. Era stato promesso anche un vero e proprio aggiornamento delle «voci» già contenute nei nove volumi dell'*Enciclopedia*; ma non è mai venuto alla luce. Così stando le cose, soprattutto le «voci» delle prime lettere dell'alfabeto (come del resto si riconosce esplicitamente nella «Premessa» al volume del 1966) risultano particolarmente «invecchiate», perché risalgono in realtà ai primi anni Cinquanta. Da allora è passa-

to quasi un quarantennio, durante il quale, come si è detto, il mondo dello spettacolo si è trasformato e si è trasformato anche il modo di configurarlo criticamente e socialmente. Per intendersi in termini spiccioli, per colpa degli anni non esistono nell'*Enciclopedia dello Spettacolo* Bob Wilson, Carmelo Bene, Rainer Werner Fassbinder, Botho Strauss, Sam Shepard, Heiner Müller, Bread and Puppet (si cita a caso). A Peter Brook è dedicata una «voce» assolutamente insignificante, anche se elogiativa. Nel volume di aggiornamento le «voci» più «avanzate» sono Jerzy Grotowsky, Happening, Living Theatre; ma, lette oggi, si rivelano appannate e incomplete, mentre altre «voci» — sempre con il senno di poi — appaiono sproporzionate per eccesso all'importanza reale dei movimenti o delle persone. Infine, la televisione, che almeno da un punto di vista sociale, se non estetico, rappresenta un fenomeno di straordinaria rilevanza, è collocata nello stesso volume di aggiornamento, in una posizione tutto sommato marginale con una serie di «voci» generali non sempre messe a fuoco con precisione (originale televisivo, ospite d'onore, rivista televisiva, teleromanzo, special ecc.).

Il volgere degli anni, come era inevitabile, ha arrecato non pochi danni all'edificio monumentale della *Enciclopedia dello Spettacolo*, abbandonato a se stesso e non più abitato. Ma, detto questo, bisogna riconoscere che essa è l'unica opera del genere apparsa finora nel mondo e che a suo tempo offrì la sintesi di un universo culturale mai tentata prima e concepita secondo una visione organica con la collaborazione di un gruppo di studiosi qualificati. Per fare alcuni esempi fra i tanti possibili, i panorami delle attività teatrali che hanno avuto luogo dalle più remote origini fino alla metà del nostro secolo nelle principali nazioni e nelle principali città del mondo costituiscono un contributo nuovo, perché in questi panorami è composta unitariamente una miriade di dati storici altrimenti irrimediabilmente o reperibili solo sparsamente attraverso un enorme numero di pubblicazioni molto specializzate. Le migliaia di profili di attori, che l'*Enciclopedia* raccoglie, forniscono uno strumento di consultazione di eccezionale ricchezza. In non

pochi campi, come la danza o la scenografia, il complesso delle «voci» dell'Enciclopedia rappresenta il primo censimento a vasto raggio di tutte le informazioni che era possibile attingere, ricorrendo alle fonti più disparate, non esclusi gli archivi. Infine è da sottolineare che tutte le «voci» riguardanti il teatro greco e romano (la sezione fin dall'inizio è stata affidata alle cure di Bruno Gentili) sono esaurienti e spesso si presentano come veri e propri saggi accortamente condensati per l'acume critico e l'esperienza specifica degli autori. (Si vedano, a esempio, le «voci» *Epicarmo* di Marcello Gigante e *Plauto* di Ettore Paratore). Un'eguale pregnanza caratterizza non poche «voci» riguardanti il teatro dialettale italiano, che a partire dal V volume (1958) ebbe un consulente di eccezionale competenza in Eugenio Ferdinando Palmieri, critico teatrale di intelligenza fosforescente.

ARRESTARE IL DEGRADO

Le indicazioni positive potrebbero moltiplicarsi. In conclusione, nonostante il tempo trascorso con una rapidità vertiginosa e con un continuo insorgere di nuovi eventi, l'Enciclopedia è tuttora un autentico patrimonio della cultura teatrale; ma purtroppo è un patrimonio che per obsolescenza rischia di andare interamente distrutto e in parte già lo è. Questo patrimonio, come molti monumenti, si trova in una pericolosa situazione di degrado progressivo. Se non si corre ai ripari, fra non molti anni sarà inservibile e apparirà come la testimonianza

di un ambizioso, ma effimero progetto concepito e realizzato da un critico dotato di iniziativa, per elevare a un livello internazionale la cultura teatrale italiana, dopo una guerra che l'aveva prostrata.

Prima che sia troppo tardi l'Enciclopedia dello Spettacolo deve essere perciò «rifondata» e deve ritornare a essere un'istituzione viva e produttiva. È auspicabile che tutti gli uomini di teatro italiani, dagli studiosi agli operatori, sentano il dovere di assumersi questo impegno con senso di responsabilità.

Se nell'ultimo trentennio il teatro italiano ha nuovamente percorso con successo le vie del mondo, se ha suscitato un interesse sempre maggiore così nelle platee come nelle università straniere, una delle cause (non l'ultima) va ricercata nella diffusione che ha avuto l'Enciclopedia dello Spettacolo.

«Rifondare» un'enciclopedia, che è riuscita a ordinare un intero settore del sapere, offrendone per la prima volta un'immagine globale, significa farne un'opera periodicamente aperta agli aggiornamenti con un ritmo adeguato all'evoluzione incessante dello spettacolo, delle sue poetiche, delle sue forme e delle sue tecniche. È evidente che si tratta di un'impresa difficile e gravosa; ma è il solo modo per evitare che siano vanificati i risultati di un'impresa molto più difficile e molto più gravosa, quale fu quella avviata con spirito genialmente creativo da Silvio D'Amico.

Nella foto a pag. 69, del 1933: D'Amico, Reinhardt e Salvini.



CRONACHE

MILANO - Gli allievi della scuola di teatro di Strehler hanno disturbato una replica di *Sogno di una notte di mezza estate* del Teatro dell'Elfo, per protesta contro la «mancanza di passione e di poesia». Indignati anche i responsabili dell'Elfo, il regista De Capitani in testa. Nessuno ha rilevato che Strehler in una delle sue prime lezioni potrebbe aver raccontato di quando lui e Paolo Grassi organizzavano squadre di fischiatori contro il teatro «mancante di poesia» (anni Quaranta).

ROMA - La Sezione Autonoma per il Credito Teatrale, istituita presso la Bnl dalla legge 800 del 14/8/1967, ha reso noti i dati relativi all'attività svolta, in questi vent'anni, a sostegno dello spettacolo: 9100 operazioni per un totale di finanziamenti concessi per oltre 390 miliardi di lire. Dalle 90 operazioni del 1970, pari a 612 milioni, si è passati alle 1101 del 1986 per un importo di 81,8 miliardi: una crescita che va di pari passo con quella delle varie specie di spettacolo dal vivo.

MILANO - Fermi da oltre un anno, i lavori di costruzione della sala grande del Piccolo Teatro dovrebbero essere ultimati entro il 1990 per un costo non superiore a 75 miliardi di lire, a fronte dei 18 inizialmente previsti. I lavori della «macchina teatrale più attrezzata del mondo» sono ripresi in aprile.

GENOVA - Non è emersa una concreta conoscenza scenica nei testi degli autori universitari al Concorso per giovani drammaturghi. La giuria ha deciso di segnalare Soluzione chimica di Gian Piero Orselli, suggerendo all'autore una rielaborazione del testo.

ROMA - È importante che si scioglia un equivoco. Deve essere chiaro che la sperimentazione è un teatro di cultura che si sviluppa nella non omologazione, contrapponendosi al teatro ufficiale». Lo ha dichiarato Leo de Berardinis, membro del nuovo comitato direttivo, nel primo incontro 1988 fra l'Atisp e la stampa. L'Associazione dei teatri italiani di sperimentazione propone un'analisi approfondita «affinché si trovino gli strumenti per operare una selezione realistica, non basata, cioè, sui criteri poco chiari o discriminanti».

BRESCIA - Gabriele Lavia ha interrotto il *Macbeth* indispettito da uno spettatore che russava, tra le risate del pubblico, mentre stava per cominciare la drammatica scena della morte di *Lady Macbeth*. A nulla sono serviti gli applausi d'incoraggiamento, la tragedia è rimasta incompiuta.

ROMA - Luigi De Filippo annuncia una nuova commedia per la prossima stagione, Che fortuna nascere a Napoli, sulla problematica, gli umori e le difficoltà di vivere oggi a Napoli.

ROMA - Antonio Calenda, in polemica con l'attuale gestione dei teatri pubblici, si è detto disponibile a dirigere uno stabile a patto di poter portare in scena una decina di novità all'anno dirette da giovani registi. «Mi interessa un discorso sul linguaggio teatrale contemporaneo, sulle sue possibilità allusive, su ciò che un testo dice al di là delle parole e che lo porta a esplodere in quel percorso che va da Cechov a Pinter, a Beckett, affinché il teatro non diventi una succursale del cinema o della tv».

TORINO - Il teatro Gobetti tornerà a essere funzionante. Superate le difficoltà connesse alla ristrutturazione imposta dalle norme di sicurezza e con una promessa di sostegno da parte della Fiat, il cartellone della prossima stagione sarà caratterizzato da una programmazione che il presidente dello Stabile Giorgio Mondino definisce «d'élite».

GUIDONIA - A causa di un water otturato la compagnia Giuffrè ha annullato lo spettacolo. Gli attori si sono rifiutati di andare in scena con il piacere dell'onestà, per le indecenti condizioni del camerino-roulotte, e del water in particolare, messo a disposizione dagli organizzatori.

MILANO - Un testo teatrale di sei ex brigatisti rossi — Azzolini, Semeria, Bonisoli, Scaccia, Fontana, Bellosi — verrà allestito per la prossima stagione dalla Compagnia di Franco Parenti. Labirinto, nelle intenzioni degli autori, vuole raccontare la doppia condizione di detenuti politici e di sconfitti.

NAPOLI - La gestione del Teatro Mercadante, da poco ristrutturato, è stata affidata al sovrintendente del San Carlo, Renzo Giaccheri. L'intenzione è di riportare il teatro agli antichi splendori dell'epoca in cui fu inaugurato, il 1779, con la denominazione di Teatro del Fondo.

MILANO - Prevista per la fine di aprile la prima assoluta dell'ultimo lavoro di Tadeusz Kantor. Presentato all'inizio dell'anno con il titolo provvisorio Qui non ci tornerò mai più, lo spettacolo sposta l'artista polacco al centro della scena mentre con la sua voce, da un vecchio altoparlante, detta istruzioni, ammonisce e incita in una sorta di operatestamento.

PALERMO - Dopo 14 anni di attesa è cominciata la ristrutturazione del teatro Politeama. La fine dei lavori è prevista nel 1989.

ROMA - In un recente censimento la Siae ha rilevato un considerevole aumento degli spazi teatrali (oltre 4.500 di cui 1.700 teatri effettivi) e un raddoppiato numero di rappresentazioni, a partire dai primi anni 60 quando si registrò il minimo storico di spettatori. Il cinema, da allora, ha perduto la metà dei suoi punti di proiezione.

MILANO - Il teatro comincia a utilizzare i linguaggi del software. Pionieri: il Giulio Cesare di Roma e per Milano il teatro Manzoni (che già da due stagioni opera con il computer). Di recente anche il Piccolo ha installato un computer con tre terminali che permette la prenotazione incrociata tra Piccolo, Lirico e Teatro Studio.

MARSALA - Si chiama «Mothia '88» il progetto che vuole destinare l'isola dello stagnone di Marsala a grande palcoscenico naturale per la rappresentazione di spettacoli legati alla tradizione e alla cultura del bacino del Mediterraneo. Il programma delle manifestazioni previste dal neonato Ente Teatro del Mediterraneo e che saranno varate a metà luglio prevedono una grande festa lagunare, un incontro fra poesia, letteratura e teatro dell'area del Mediterraneo, infine la prima di Celestina, di Fernando de Rojas, un testo del XV secolo, diretto da Carlo Jimenez. Un avvertimento viene però dallo scrittore Leonardo Sciascia, presidente del comitato scientifico che sovrintende al progetto, affinché venga innanzitutto salvaguardato il patrimonio archeologico dell'isola.

ROMA - La cooperativa La Bilancia mette in scena al Teatro dell'Orologio Carico di rottura di Nicola Molino, e Quattro assi di Andrea Galeazzi. I testi sono stati scelti dai membri della cooperativa per la sesta rassegna Autori Italiani Under 35.

GIULIA LAZZARINI

«COM'È SEVERO IL REGISTA SE È ANCHE TUO MARITO»

COSTANZA ANDREUCCI

HYSTRIO - *In questo momento lei è impegnata in due spettacoli: la ripresa di Elvira con la regia di Strehler e Grande e piccolo di Botho Strauss, con la regia di Carlo Battistoni.*

Battistoni è suo marito. Vuole parlarmi di questa vostra intesa nella vita e sul palcoscenico che, per i risultati che ottenete, non esiterei a definire meravigliosa?

LAZZARINI - Ha già detto tutto lei. Posso aggiungere che è stato casuale. Voglio dire: non cercato. Poi abbiamo semplicemente tentato di non disperdere le nostre energie e di fare insieme. E insieme si marcia bene. Anche se — va detto — le difficoltà ci sono e sono molte, perché quel tanto di conoscenza, di confidenza in più finisce per fare diventare più esigenti e il lavoro è meno morbido. Non ti puoi permettere né privilegi, né mollezze: è la stessa situazione del ragazzo che è figlio della maestra. La sensazione è che sei sempre sollecitato a dare una certa immagine di te, a non offrirti a nessun tipo di critica. In definitiva, la situazione è molto severa.

H. - *Oltre a Strehler e Battistoni, c'è qualche altro regista con il quale le piacerebbe lavorare?*

L. - Ecco, questo per me non è né un desiderio né un'esigenza. Stare al Piccolo con Strehler è una scelta che definirei «ideologica». E Carlo Battistoni è «tutto», più il piacere di parlare la stessa lingua. Comunque, Ronconi è un regista con il quale lavorerei volentieri.

H. - *Il suo senso del dovere e il suo spirito di sacrificio nei riguardi del teatro sono ormai noti quasi quanto la sua bravura. Ha affrontato situazioni disagiate e anche di vero e proprio pericolo come quando, nella Tempesta, recitava appesa a un cavo e, nei Giorni felici, era immersa nella sabbia. Oggi, guardando a quelle esperienze, ritiene che erano spericolate o decisioni assolutamente necessarie alla resa completa della sua interpretazione?*

L. - Io non sono spericolata. Tutt'altro. È quello che ho fatto, e rifarei senza esitazione, l'ho fatto perché era il mio modo di affrontare ed esprimere il personaggio. Assolutamente una mia esigenza interpretativa. Il pericolo, i disagi mi angosciano. So che cosa è la paura: ma il personaggio mi affascina fino in fondo, lo voglio vivere e rendere al massimo, così tutto mi sembra non solo possibile ma doveroso, necessario. Se queste



fatiche lasciano un segno, va accettato. E poi, si matura sempre di più. L'esperienza ti fa crescere e fa crescere il desiderio di fare sempre meglio, di impegnarti sempre di più.

H. - *Lei ha cominciato frequentando una scuola di cinematografia, poi ha recitato in televisione, infine è arrivata al teatro, e questo sembra essere un amore definitivo. Al cinema ha mai pensato?*

L. - L'esperienza cinematografica non l'ho fatta perché non l'ho inseguita. Non mi sono mai sentita predisposta all'abbandono necessario per recitare sotto l'obiettivo. Io provo disagio anche soltanto a farmi fotografare. Posare per l'obiettivo non mi è congeniale. Solo sul palcoscenico riesco a sentirmi viva; il contatto diretto con il pubblico mi è ne-

cessario, mi aiuta a coprire tutte le mie insicurezze, mi aiuta ad essere spontanea, sicura. L'obiettivo non mi rende espressivamente sicura. La mediazione della ripresa cinematografica con la frantumazione del discorso e delle immagini non mi aiuta, forse mi mortificherebbe. Ho sempre avuto questo timore nei riguardi del cinema: tuttavia ora potrei anche affrontarla, questa esperienza. Ma adesso, vedo, è troppo tardi. Forse io non interesso al cinema. Tutto dev'essere fatto al tempo giusto; e poi, io ho bisogno del contatto con il pubblico: io amo il teatro. □

Il ritratto di Giulia Lazzarini è stato eseguito dal pittore Mario Donizetti espressamente per «Hystrio»

UN CINQUANTENARIO IN SORDINA

ANGELO MUSCO

L'ETÀ DELL'ORO

DEL TEATRO DIALETTALE

L'artista catanese fu il «re della risata» nell'epoca in cui la scena, non ancora appiattita dall'omologazione linguistica, aveva attori come Viviani, i De Filippo, Petrolini, Baseggio, la Galli - Gli elogi di Gramsci e Simoni, il sospetto dei fascisti e la sfida della «Figlia di Jorio» in siciliano - Pirandello gli tagliò su misura «Pensaci Giacomino» e imparò molto dal suo istrionismo geniale - Come Totò, nel cinema riuscì a fare accettare dei film mediocri.

ETTORE ZOCARO



Era la notte tra il 6 e il 7 ottobre del '37 quando Angelo Musco si spense all'improvviso dopo una recita all'*Olimpia* di Milano. A promuoverne il ricordo, cinquant'anni dopo, è stata la sua Catania, dov'era nato nel 1872. L'ha fatto in modo molto sentito perché la memoria popolare, nonostante si tratti di figura d'attore lontana ormai nel tempo, legata ai primi trent'anni del secolo, ha sempre continuato a parlare dell'interprete di *Aria del Continente*, conferendo un sapore di leggenda alle sue straordinarie doti di mimo, di comico, di genio grottesco e burlone.

Se la Sicilia ha puntualmente fatto la sua parte (tra l'altro, sono stati pubblicati due volumi biografici di Sarah ed Enzo Zappulla, il primo a cura dell'editore Maimone di Catania, ricco di materiale iconografico che in parte qui presentiamo, il secondo dell'editrice Novecento di Palermo), niente è stato fatto altrove: probabilmente perché molti ritengono Angelo Musco confinato al teatro dialettale, cioè tipico *pupo* della tradizione farsesca e melodrammatica delle ribalte paesane. Se così fosse, si è trattato di un incredibile errore di valutazione in quanto, per molte ragioni, questo straordinario talento naturale apparteneva al teatro italiano, per cui non sarebbe stato superfluo provvedere anche altrove a rievocarne la vitalità, capace di trasmettere — come ebbe a scrivere il Gramsci critico di teatro — il «brivido corporale» al suo apparire in scena, «maschera tragica, irresistibilmente trascinatrice nel momento culminante».

Milano, ad esempio, che, come abbiamo detto, l'ebbe per ultimo, e che lo tenne a battesimo nel 1915, al *Filodrammatici* con *Il parainfo* di Luigi Capuana, avrebbe potuto fare qualcosa, memore, tra l'altro, dell'auto-



revoles giudizio di Renato Simoni che sul *Corriere della sera* l'addì «comico irresistibile, in grado di far ridere come pochi sanno, perché in lui tutto suscita ilarità, e il volto è pieno di mobilità, di espressione, la voce, il gesto».

LA SVOLTA PIRANDELLIANA

La sicilianità di Musco è stata a volte materia di equivoco, a causa del suo insistere su autori della sua terra che gli scrivevano o adattavano commedie su misura. Se alcuni di questi commediografi erano di forte impronta locale, macchietistici, altri invece — come Luigi Capuana e Luigi Pirandello — si proiettarono al di là dello Stretto. Il rapporto con quest'ultimo si sviluppò assai fecondamente. Fu l'agrigentino, già narratore affermato, ad acconsentire che Angelo Musco rappresentasse un suo lavoro, *Lumie di Sicilia*, un atto che per l'attore rappresentò una svolta. Quel che rifuse in questa occasione fu l'abilità dell'interprete nel cogliere il nucleo segreto di un personaggio e nel far aderire tale nucleo a ogni suo gesto e accento. Il suo rapporto con Pirandello andò oltre, divenne addirittura clamoroso. Fu soprattutto il rovello grottesco, il doloroso umorismo che disintegra la risata e la converte in attonito stupore e ghigno disperato, a provocare un eccezionale scambio di esperienze. Musco fu inoltre l'interprete di *Berretto a sonagli*, *La patente*, *Pensaci Giacomino*, *Liolà* (dove Renato Simoni, ancora lui, lo vide «nativamente stupendo»). Pirandello, di solito ombrosamente guardingo di fronte allo stravolgimento che poteva venire nei suoi testi, si fidò in pieno per *Pensaci Giacomino*, concepì la commedia del «professore», ricavandola da una sua novella, in funzione del gioco mimico di Musco, superando l'atteggiamento che aveva mantenuto fino al 1918 in *Teatro e Letteratura*, quando riteneva ancora connaturata l'inferiorità dell'attore rispetto all'opera creatrice dell'autore.

Si è molto parlato (e giustamente) del rapporto fra Eduardo e Luigi Pirandello, della versione napoletana di *Liolà*, della versione napoletana di *Berretto a sonagli* e della comune collaborazione nella drammatizzazione de *L'abito nuovo*: una successione di fatti che ebbe su Eduardo autore un effetto decisivo. Ma finora si è fatto poco o nulla per approfondire il rapporto Musco-Pirandello che fu certamente importante, forse decisivo per Pirandello, certamente importante per Musco. Ecco un aspetto poco conosciuto — o comunque poco ricordato — che andrebbe esaminato a fondo: avrebbe dovuto costituire il lato più pregnante della celebrazione cinquantenaria, al di là dell'omaggio all'attore *tout-court*. Da un lato, una comicità spinta ai limiti del parossismo, che sta a ricordare come dietro la finzione la vita non consente altra via d'uscita; dall'altra, una scrittura che accosta la vita e l'arte con la perpetua finzione umoristica che si ammantava di tragica ironia. Un incontro che pare segnato dal destino. Musco affronterà il pirandellismo alla sua maniera (il che suscitò le ire di Pirandello, che esigeva il rispetto assoluto del copione), in forme talvolta sgangherate: ma sarà proprio la sua esuberanza, straripante, a conferire fremiti e torsioni insospettabili.





D'ANNUNZIO IN SICILIANO

Musco, servendosi di Pirandello (ma anche di altri autori, non fa niente se modesti) provocò un urto non indifferente nell'Italia percorsa dal linguaggio dannunziano, infarcito di retorica e suoni aulici che non riusciva a esprimersi in pura teatralità. (Musco si provò, tra l'altro, a recitare in siciliano *La figlia di Jorio*, probabilmente per vedere se era possibile ridurre il distacco fra questo testo e una fruizione veramente popolare).

L'uso della dialettalità, fuori da ogni accademismo di moda, in Musco travalicò, in un momento in cui pareva impossibile una rottura, il testo narrativo, lo calò in una nube d'invenzione, di creatività fantastica e di superamento del reale.

«Quando gli attori dialettali — ha osservato Carmelo Musumarra — adoperano una loro lingua regionale o gergale, creano una particolare atmosfera, che non è più né dialettale né nazionale, ed è nello stesso tempo rozza e raffinatissima, perché fa emergere dal basso delicatissime atmosfere di vita reale e immaginaria. Il dialetto unifica, in una sintesi umana, la tragedia e la commedia».

È quel che ha voluto fare un attore come Musco che visse, da questo punto di vista, un'epoca d'oro, poiché ci furono allora, a differenza di oggi, molti altri grandi attori orientati in un progetto di differenziazioni unificanti: i napoletani De Filippo e Viviani, il romano Ettore Petrolini, il veneto Cesco Baseggio, la meneghina Dina Galli. Non era tempo di omologazione linguistica, appiattita dal teatro dei *media*, ma di effervescenze drammatiche, di tipizzazioni, di eruzioni a zona, di espressioni che andavano al di là del naturalismo: recitando in dialetto attori come Musco, si strappavano la maschera dal volto. La sua presenza sulla scena italiana va valutata alla luce di un capocomunicato d'assalto che lo poneva al di fuori delle istituzioni ufficiali (il dialetto, come si sa, non era amato

dal fascismo) e dei movimenti d'avanguardia (il Bragaglia degli *Indipendenti*, il teatro sintetico di Marinetti, ecc.). Un mestiere che aveva appreso con grande senso pratico nelle Compagnie di Giovanni Grasso e Nino Martoglio.

Musco faceva e disfaceva, era capace, a capo dei suoi *guitti* — come li chiamava — di venir fuori dal testo, di dare lezione di teatralità, figlio primogenito della «Commedia dell'Arte», per farsi personaggio. Fu così «il re della risata» in tutti i teatri italiani, e anche all'estero, senza distinzioni fra provincia e grande città. La sua compagnia rappresentò un modello di «teatro all'antica italiana». La ricchezza espressiva di un *mattatore* di tal genere, la vivacissima mimica, la mobilità prontissima, l'assoluta sicurezza nello stare in scena, «catturavano» tutti.

Senza questo vasto consenso, che non aveva a che vedere con il folclore regionale, in cui una certa critica vorrebbe relegarlo, il cinema non si sarebbe interessato di Musco con film che hanno avuto larghissima diffusione, rapidamente diventati «campioni» del botteghino. Che questi film, quasi sempre replica dei suoi «cavalli di battaglia» teatrali, siano risultati mediocri è un altro discorso, riguarda la scadente cinematografia nazionale del tempo, volta, specie nei primi anni del sonoro, a sfruttare la popolarità degli attori di palcoscenico.

GRANDE COME TOTÒ

Le pellicole che girò erano esclusivamente in sua funzione. Egli, come sulla scena, dava l'impronta alla storia, sovrastava tutti gli altri. Si può dire che la sua arte istrionica riuscì ad andare al di là dei registi pigri che lo dirigevano e degli sceneggiatori da strapazzo che lo contornavano. La stessa cosa sarebbe successa a Totò.

La sua allegria, sincera e popolaesca, era fatta per piacere comunque. Rassegnazioni, intontimenti, paure, simulazioni, impennate

balzane, che contraddistinguevano i suoi momenti più autentici, nei film ci sono tutti. Musco si muove fra dramma e spericolati effetti farseschi. La sua comicità era turbinosa, difficile da imbavagliare.

Euforia di vita e paura erano i due poli su cui poggiava la sua arte, dando anche sullo schermo la sensazione di «possedere» in pieno il personaggio. Va ricordato, fra l'altro, che negli anni in cui Musco fu attore cinematografico (tra il 1932 e il '37, con unica eccezione *San Giovanni decollato*, girato «muto» nel '17) da noi si usava la «presa diretta» per cui possiamo riascoltarlo integralmente con la sua caratteristica voce roca. Nel rividerlo ne *L'eredità dello zio buonanima* (riduzione de *L'eredità dello zio canonico*) non si può non sbellicare dalle risa di fronte alla scena del testamento, con l'attore ora completamente addolorato nel lutto, ora indignato con furia contro il defunto, a seconda che gli sembrasse d'essere indicato o meno come erede. Così pure si riprova tenerezza nel ritrovarlo nell'*Aria del continente*, nella parte di un agrario siciliano che prende una cotta per una ballerina e la porta nell'isola suscitando scandalo, rinunciandovi, infine, per ossequio alla morale.

Non minore l'effetto quando lo rivediamo in *Fiat voluntas dei*, dove impersona un comprensivo e caritatevole parroco di campagna, carico di buffoneria allorché, per colmare il pianto del neonato che s'è trovato in casa, intona un salmo come una ninna-nanna.

Sono brani sufficienti a farci capire quale attore di razza egli sia stato, e come il cinquantenario non gli abbia reso giustizia in una forma più ampia di quella affettiva venuta dalla sua città. □

Le illustrazioni sono tratte dal volume «Musco, immagini di un attore», di Sarah e Enzo Zappulla, Giuseppe Maimone Editore, in Catania, 1987. Sotto il titolo, a pag. 72, la mimica dell'attore, colta in alcune interpretazioni famose. A pag. 73, dall'alto: con Rosina Anselmi, la sua grande partner; in «Don Gesualdo e la ballerina» di Santi Savarino, con la compagnia; in «U sapiti com'è» di Francesca Sabato Agnetta, con la Anselmi. A pag. 74, con il tenore Beniamino Gigli, durante il viaggio a New York e, a chiudere, una caricatura di Onorato.



PER GIOVANNI TESTORI E IL SUO «ORESTE»

UGO RONFANI

Perché il palcoscenico nudo, nell'abbacinante chiarezza di una cella frigorifera? Perché l'assenza di altri suoni che non siano voci, l'immobilità degli attori, la mancanza di costumi e di orpelli?

La rilettura dell'Alfieri che ci propone Giovanni Testori — l'*Oreste* dopo il *Filippo* — oppone un'estetica tutta in levare ai fasti idolatrici di un teatro tutto decorato e travestito. Siamo di fronte a un evento dotato di una forza elementare, perciò terribile; come lo fu l'abbandono della ricca dimora paterna da parte di Francesco d'Assisi al richiamo della voce misteriosa: "Va, e ripara la mia casa che va in rovina".

Ovvio che questa "follia di povertà" appaia come una provocazione, dovrei dire uno scandalo. Scandalosa è infatti la determinazione con cui Testori s'accampa sulla scena di un teatro com'è il nostro di questi tempi: teatro — per ripetere le parole di Ennio Flaiano — "fastoso, rumoreggiante e scialacquatore, di tutto provvisto tranne che dell'essenziale, il testo e il pubblico". Il rigore accentuato con cui egli ci propone un teatro riformato secondo una quaresimale nudità, dal quale risulti escluso quanto non sia parola e spirito, risulta tanto più inquietante alle anime timorate in quanto, dopo più domestiche frequentazioni del Manzoni, s'è votato al servizio di uno scrittore ruggente di illuministici furori.

Sopra la Babele del teatro-spettacolo Testori alza, alfierianamente, il brando di una drammaturgia tornata al fervore religioso e all'impegno comunitario di altre età. In realtà la sua mano — mano di poeta — è armata soltanto della parola, come quelle degli attori che "nel gorgo cupo ove gli affetti han regno" (l'espressione è del Parini, per l'Astigiano) interpretano il suo Alfieri. E il gorgo cupo è la scena, spazio arcano dove la carne si fa verbo, dove si manifestano e si trasmettono nel nostro teatro interiore le passioni, che "tutte sono vere, naturali e terribili", come diceva l'Alfieri. *C'est l'exécution du Catéchisme*: questa frase che Testori ha incontrato in *Une Saison en enfer* di Rimbaud, e che ha posto in epigrafe nel suo ultimo oratorio drammatico, *Confiteor*, può essere as-

sunta a definizione di questo teatro che rinasce nel segno del fuoco.

Un *huis clos* teatrale sul quale si modella esattamente lo spazio interiore dello spettatore-concelebrante viene così occupato per intero dalla parola alfieriana, che è dura e pura come marmo scolpito da un Michelangelo. L'"urlato misurato" dell'Alfieri (la definizione, esatta, è di Quasimodo) rende quel perdersi — ritrovarsi — nuovamente perdersi della ragione nel cielo tempestoso delle passioni, come il volo dell'uccello cieco che si schianta contro il sole o la notte, come il destino che sprofonda nell'assoluto o nel nulla. E hanno da essere immobili, gli attori, come si conviene alla solennità di un rito, altrimenti svilito dalla quotidianità dei gesti. Del resto, se Filippo e Carlo, se Egisto e Oreste si muovessero, subito come belve si getterebbero a sbranarsi, e della tragedia che vivono con il loro corpo fatto parola rimarrebbe soltanto un tronco incenerito. No: fino al disperato epilogo (*Filippo*: "Scorre il sangue — e di qual sangue! — un rio...". *Oreste*: "O padre, / torvo mi guardi? a me chiedi sangue: / E questo è sangue...") l'azione deve dispiegarsi tutta nell'atroce concertato delle parole. E il teatro, senza altri suoni né rumori, deve rimbombare soltanto di quelle voci vibranti nel silenzio, come il sangue che batte nella tempia dello spettatore.

Voce d'oracolo, l'attore non è l'istrione che dà spettacolo. È l'incarnazione, in un mondo andato in frantumi come uno specchio, dell'anima che "vuole e disvuole", che soffre di un insanabile dissidio interiore ed è lacerata, là sulla scena, dai denomi dell'esistenza.

Altri aveva messo l'accento sulla natura manichea del teatro dell'Alfieri, sullo scontro schematico fra il crimine e la virtù. Testori ha invece capito che la predestinazione tragica dei caratteri dell'Alfieri mai esclude, negli accidentati cammini tra la salvezza e la perdizione, la nozione del libero arbitrio: così rivelandoci la modernità dell'Astigiano.

A questo crocevia si è realizzato l'"impossibile incontro" tra la fede tormentata di Testori e la laicità stoica di Alfieri. "Cristo in Alfieri non è mai nominato, — dice Testori

—, Che, oltre a non essere nominato, non vi sia, può anche darsi. Ma poiché fortissimamente credo che l'assenza sia un'estrema forma di presenza, nel vuoto di quella catastrofe un'ombra ho sempre visto; un gemito, un belato ho sempre udito: dell'agnello, intendendo, che s'è fatto crocifiggere... Non so; non vorrei tirare troppo l'Astigiano dalla mia parte. Ma la sua tortura, il suo sacrificio assoluto, la sua linguistica e strutturale penitenza sembrano, se non ammetterlo, concedermelo. E, comunque, con lui il rapporto fu, e ancor più è, questo."

Testori ha confessato altrove un'attrazione per il teatro alfieriano risalente alla prima gioventù, e diventata passione con gli anni. Le ragioni, pur nella divaricazione ideologica, sono un fitto riscontro di affinità elettive fra i due. Uguale il loro concetto del tragico nella vita, simile la fascinazione per i furori della creatura umana anelante all'incontro con l'Assoluto, identico il rovello della parola che chiede di incarnarsi. Ambivalenze di due anime separate ma accomunate dall'integralità dell'impegno, che tendono ad un profetismo centripeto, e debbono esprimersi teatralmente.

Per questo i due momenti alfieriani di Testori — un *Filippo*, appena ieri, di estremo rigore e, oggi, un *Oreste* ancora più scarno — riescono a fare dell'Astigiano un "nostro contemporaneo". Per questo i due eventi si propongono come atti insostituibili e necessari di una rifondazione — restaurazione del teatro.

Ed ora, cali la notte di *Oreste*.

*Notte! funesta, atroce, orribil notte
Presente ognora al mio pensiero! ogni anno*

*Oggi ha due lustri, ritornar ti veggio
Vestita d'atre tenebre di sangue...*

Da quella notte, luce per noi. Come spettatori. Come uomini. □

L'Oreste di Alfieri (1776), regia di Testori in collaborazione con Emanuele Banterle, è andato in scena il 17 marzo 1988, con lietissimo esito, al Teatro Verdi di Padova. Produzione Teatro Popolare di Roma. Interpreti Piero Nuti, Adriana Innocenti, Leda Negroni, Paolo Musio, Sergio Basile.



Grüber al Piccolo convince solo in parte

LA MEDESIMA STRADA, da Sofocle, Eraclito, Parmenide, Empedocle. A cura di Gilles Aillaud, Jean Christophe Bailly, Klaus Michael Grüber. Diretto (in modo schematico e cerebrale) da K.M. Grüber. Scene (Tebe, villaggio, landa, set: adeguate al fluire del tempo) e costumi di Gilles Aillaud. Musiche di Fiorenzo Carpi. Personaggi e interpreti: Antigone (Angela Winkler), Creonte (Umberto Ceriani), Eraclito (Tino Carraro), Parmenide (Lino Troisi), Empedocle (Raf Vallone), il Coro. Produzione Piccolo Teatro di Milano.

Il progetto di Grüber, di rappresentare la parola filosofica prima della filosofia, risale al 1981, e quel nucleo originario, formato dal pensiero presocratico, si è concretizzato in un allestimento ambizioso e arduo ospitato dal Piccolo Teatro Studio. L'idea de *La medesima strada*, mosaico di frammenti lasciati in eredità dalla scuola jonica ed eleatica, oltre a un episodio dell'*Antigone* di Sofocle, fa tesoro della lettura iniziata da Hölderlin (va qui ricordato l'amore di Grüber per il poeta de *Iperione*, di cui già mise in scena *Empedocle*) e da Nietzsche, e proseguita da Heidegger, che ricondusse le speculazioni degli antichi greci a un unico pensiero. L'approccio tragico della prima scena dello spettacolo, espone il conflitto insanabile tra legge divina (Antigone) e legge formale (Creonte). Su questo sfondo morale e religioso, la pia empietà di Antigone, agisce da prologo all'arrivo di Eraclito, la cui voce, inascoltata dalla polis-villaggio, pronuncia balenanti intuizioni: «La strada all'in-su e all'ingù è una sola è la medesima strada». Con l'avvicinamento di Parmenide, che si configura anche come il cambio o avvicendamento della *staffetta* atletica, prende corpo il carattere — a nostro avviso — olimpico del lavoro. Le cavalle della sua immaginazione partono laddove Eraclito era giunto, e il suo monologo esprime l'Essere coincidente col Pensiero nello spazio arido e vuoto della landa. Nell'ultima delle quattro sezioni, come sospinto dal Pensiero che lo ha preceduto, Empedocle, su un presunto set cinematografico, tenta di coniugare divenire e dialettica, ma senza varcare alcuna porta o traguardo perché *ciò che si concatena, invero, è principio e fine nel cerchio*. Nonostante l'estrema difficoltà del testo e la mancanza di azione, lo spettacolo va rispettato. S'insinua però il dubbio che l'eccessivo gelo avvertito, allontani dalla strada. Se le interpretazioni di Ceriani e Troisi sono state asciutte e calibrate, quella di Carraro e Vallone ci è parsa sacrificata in nome della sapienza greca. Troppo rudimentale l'italiano della Winkler per un giudizio. *Carmelo Pistillo*

Più look che rigore nel sogno scespiriano

SOGNO DI UNA NOTTE DI MEZZA ESTATE, di Shakespeare. Traduzione (in versi, con gergalità tipo «Avanti e indré» di Patrizia Cavalli. Regia Elio De Capitani. Scene (soggettive, funzionali) di Thalia Istikopoulou. Costumi (casual «senza tempo») di Fernando Bruni, Con Paolo Lorimer, Luca Toracca, Paolo Valerio, Antonio Carlucci, Orazio Donati, Stefano Sarcinelli, Cristina Crippa Corinna Augustoni, Ida Marinelli. Produzione Teatro dell'Elfo.

La regia offre del sogno shakespiriano una lettura dura, tesa a dimostrare come all'interno della commedia tutti i rapporti e i sentimenti siano degradati e violenza: eros è violenza, sesso è violenza, amore è violenza. Il luogo della trasgressione — il bosco in cui i giovani protagonisti si rifugiano per sfuggire al potere degli adulti — sarebbe per i giovani d'oggi un incubo senza follia e paura, giocato con aggressività e indifferenza. Una tesi interessante che però sulla scena, per incapacità e confusione espressiva, non emerge. La mancanza di scavo e di approfondimento gestuale e recitativo fanno sì che tutto risulti troppo facile, esteriore, debole e scontato per essere di supporto ad una tesi che imponeva più rigore che *look*. All'insegna del facile apparire e alla luce di una recitazione incerta Shakespeare si annulla, e la lettura proposta naufraga. Tutto lo spettacolo è un echeggiare di modelli che non sono riusciti a diventare per la compagnia bagagli culturali ed espressivi. Citazioni mal digerite, insomma, sicché la sostanza del *Sogno dell'Elfo* è piuttosto un incubo incerto. *Magda Poli*

Una partita crudele con i dadi truccati

IL VALZER DEL CASO, di Victor Haim. Produzione Magopovero di Asti. Regia e traduzione Luciano Nattino. Impianto scenico (tavolo circolare intorno al quale trovano posto i 29 spettatori e i 2 protagonisti) Maurizio Agostinetto. Con Lorenza Zambon e Giovanni Todescato (bravi). Pubblico coinvolto e divertito.

Il caso è il protagonista assoluto del lavoro del drammaturgo francese, per la prima volta rappresentato in Italia. Intorno a un tavolo si gioca una strana partita tra un «angelo esaminatore» e una donna che ha trovato la morte correndo in automobile a duecento all'ora e in una serata nebbiosa. La posta in gioco è la felicità eterna o il non meno eterno tormento. Gli spettatori, seduti allo stesso tavolo, partecipano con vago senso d'impotenza al gioco spietato, metafora della vita, al quale nessuno può sottrarsi. Il fascino di questa beckettiana partita a dadi sta tutto nell'incomprensione delle regole che la governano. Il testo, intelligente e sottile, è ben sorretto dalle capacità espressive dei due attori che sanno dare vita ad uno spettacolo garbato e crudele. *M.P.*

Molière graffia più di «Tango»

LA SCUOLA DELLE MOGLI, di Molière, traduzione (brillante) di Cesare Garboli. Regia (fresca e giovanile) di Gianfranco De Bosio. Scene (geniali) di Emanuele Luzzati. Costumi (spiritosi) di Santuzza Cali. Con Gastone Moschin (monumentale Astolfo), Emanuela Moschin (degnia figlia d'arte, Agnese), Marcello Bartoli (sprecato come Alain), Mario Spallini, Jocelyne Saint-Denis, Daniele Griggio. Produzione Teatro di Genova.

La scuola delle mogli, rappresentata per la prima volta la sera di Santo Stefano del 1662, procurò a Molière grane a non finire, forse maggiori di quelle che gli avrebbe procurato *Tartufo*. Con *La scuola*

di Molière riuscì a scatenare l'ira dei benpensanti, che s'identificavano nel cornuto Astolfo, e a suscitare reazioni feroci, ma sollecitò anche il fiorire di altre commedie di detrattori, alcuni anche attrezzati letterariamente: una di queste opere d'occasione, *La controcritica alla Scuola delle mogli* di Edné Boursault ebbe l'onore del palcoscenico dell'Hotel de Bourgogne. Ma soprattutto la commedia procurò all'autore ben altri dispiaceri: la rottura dell'amicizia con Corneille, lo scambio d'insulti con i colleghi del Bourgogne, uno sfregio, un mancato duello (che sarebbe stato fatale) con un maresciallo di Francia. Unica consolazione la pensione annua di mille Luigi concessagli dal re.

Poco rappresentata, *La Scuola delle mogli* meritava un recupero, tanta e tale è la sua vitalità a oltre tre secoli di distanza. Rinfrescata, rinvigorita, affilata dalla traduzione di Cesare Garboli, *La scuola* si presenta ancora come un capolavoro di coraggio, d'impegno civile, di straripante comicità: una satira spregiudicata che, in rapporto con i tempi, fa impallidire la salacità di *Tango*. Gianfranco De Bosio ha trattato la commedia con mano felice e spigliata lasciando sfogare i versi preziosi che, da soli, producono input emozionali incessanti. Gastone Moschin s'immerge in Astolfo con una coralità prodigiosa, lievitata nell'arrogante maschilismo iniziale, si affloscia nella disfatta in un crescendo di illusorie speranze di possedere la giovane Agnese, affidata a una Emanuela Moschin che ne ha saputo tratteggiare con attonita grazia gli stupori del primo amore. *Paolo Lucchesini*



Tosca ringiovanita per Marina Malfatti

LA TOSCA di Victorien Sardou, adattamento (intelligente) e regia (scintillante) di Aldo Trionfo. Scene (spartane, evocative) di Giorgio Panni. Con Marina Malfatti (Tosca sensuale e bigotta), Arnoldo Foà (Searpia burocrate), Roberto Trifirò, Berto Gavioli, Milly Falsini.

Ringiovanita, snellita, impreziosita dalla massiccia cura somministrata da Aldo Trionfo, ecco la centenaria *Tosca* di Victorien Sardou, dramma per grande attrice ed effetti sensazionali, scritto per Sarah Bernhardt, poi oscurato dalla versione melodrammatica di Puccini. Smontando con rinnovata giovanile baldanza i cinque atti di Sardou, Trionfo ha composto, come indica il chilometrico sottotitolo, una «rappresentazione per la beatificazione di Flavia Tosca, grande diva del canto, assassina tragicamente scomparsa dopo la caduta della Repubblica romana». Nella visione di Trionfo *La Tosca* diventa una *tranche de vie*, commedia, perfino *vaudeville*, quindi dramma e, infine, tragedia, quando la protagonista, stremata dal re-

pentino, crudele precipitare degli eventi, cede al delirio, incapace di comprendere la feroce logica maschile, martire suo malgrado come Ofelia, Margherita, Cassandra... Trionfo ci consegna una figura femminile sotto choc, costretta a subire nel giro di poche ore un calvario inaudito che la strappa dal trono di diva osannata, intoccabile, al ruolo di donna indifesa, vittima del truculento gioco del potere. Marina Malfatti riesce con estrema sensibilità ad accompagnare Tosca dagli onori della corte della regina Maria Carolina alla delazione, l'assassinio, il cunicolo senza fine della follia. Arnoldo Foà è uno Scarpa cimiteriale, burocrate ipocrita e sadico represso, tutto chiesa e sevizie. P.L.

La satira di Bradbury in versione banale

LA STANZA DEI LEONI, di Ray Bradbury. Compagnia Teatro Viaggio di Bergamo. Regia e scene di Gigi Dall'Aglio (Compagnia Teatro Due di Parma) con Albino Bignamini, Lisa Ferrari, Tiziano Manzini. Spettacolo per ragazzi.

Il testo dello scrittore americano, autore tra l'altro di *Fahrenheit 451*, tocca il difficile rapporto tra genitori e figli in una società supertecnologica, dove le macchine sostituiscono gli umani nella gestione della casa e dei figli. Un lavoro importante, intelligente e sottile. È un vero dispiacere vederlo affidato ad attori non ancora formati, che lo banalizzano. M.P.

Sulla scia di Paolo Poli dei motivi «en travesti»

STRINGIMI, O DONNA FORTE, di Marco Rais (1987). Interpretato (*en travesti*, ironicamente) da Michael Aspinall e con — divertenti — Karen Christenfeld (mezzosoprano) e Andrea Mugnaio (baritono). Prodotto da Benedetto Margiotta.

Abituati ai femminei travestimenti del virtuoso soprano di origine inglese, non ci dà stupore vedere ora straripare le sue abbondanti misure in veli e merletti dell'Ottocento. I travestimenti del suo nuovo spettacolo (due tempi densi di brani di opere, tutti preceduti da una esaustiva introduzione storica, con otto cambi d'abito, arricchiti di trine, collane, piume e guanti lunghi) si ispirano alle primedonne della lirica. Più truci delle sue precedenti interpretazioni, queste figure femminili sono vere e proprie mangiatrici d'uomini. Ma l'elemento grandguignolesco si stempera inevitabilmente nell'ironia, nella mimica facciale di Aspinall, nell'andamento parodistico-goliardico dello spettacolo. Non potrebbe essere diversamente se pensiamo che alcune delle arie sono canzoni erotiche firmate da Rossini, Federico e Luigi Ricci e Umberto Giordano. Accanto a Bo Price, che al piano sottolinea con perfetto sincronismo i virtuosismi del nostro, Aspinall si prodiga con generosità anche nei bis. Sforando il paragone con Paolo Poli, l'esilarante Michael Aspinall sa ben intrattenere il pubblico per oltre due ore. E.D.

Inferno d'artista nell'ultimo Kantor

JAMAIS JE NE RETOURNERAI ICI. (Qui non ritornerò mai più). Di Tadeus Kantor. Produzione: Cricot 2 - Crt Artificio.

Tadeus Kantor ha scelto la piccola Repubblica di San Marino per presentare ad una platea ristretta di critici ed amici, il primo documento in video delle prove del suo ultimo spettacolo. Il titolo, ancora provvisorio, è *Jamais je ne retournerai ici*: «Qui non tornerò mai più».

Riprese nello spazio un po' angusto ed opprimente della sala prove del Cricot, un sotterraneo dal soffitto a volta e le pareti di mattoni, le immagini annunciano fin d'ora un appuntamento artistico di livello: un'opera *monstre* che attinge, trasfigurandola, a tutta la precedente produzione artistica kantorianiana. L'azione si svolge tra le pareti di una bettola dall'aria postribolare: vi si accede attraverso cinque porte dissimulate sui tre lati della scena,



e, una volta, entrati, non è più possibile uscirne. La scena è invasa da tavolini da poco prezzo e oggetti vecchi e nuovi: si riconoscono, per esempio, la gabbia per i polli de *La gallinella acquatica* e i banchi di scuola de *La classe morta*, la macchina fotografica-mitragliatrice e i manichini di *Wielopole-Wielopole*. E si riconoscono anche gli avventori: sono i personaggi degli spettacoli del passato, la bidella, il suonatore di violino meccanico, la moglie del fotografo, i soldati... C'è anche Kantor, al centro della scena, «vestito molto elegantemente»: nella concitazione dell'azione, risuonano i versi del *Ritorno di Ulisse*, di Wyspinski, che il regista allestì nel 1942. È il filo rosso che attraversa tutta l'opera: il poeta non ritornerà più nella sua Itaca, non si può vivere due volte la propria giovinezza. Kantor — ci dice — non tornerà più sui luoghi della sua fantasia d'artista. Gli attori balbettano, non ricordano più il loro testo: io vi chiedo — continua la voce registrata — di accompagnarmi nell'abisso, l'artista deve attingere all'Inferno.

«Non mi resta che mettere ordine», ha spiegato il regista, ma i materiali visti possiedono già una loro successione logica, un'intensità illividita e visionaria, macabra e specchiante. Dalla metà di marzo, la compagnia ha iniziato le prove a Milano, in collaborazione con il CRT Artificio. Debutto a fine di aprile. Brunella Torresin

Ritorna Giustino Durano nei «Gemelli Veneziani»

I DUE GEMELLI VENEZIANI (1747), di Carlo Goldoni, regia (nitida) di Marco Bernardi, con Giustino Durano (molto efficace), Gianni Galavotti (ironico), Magda Mercatali. Scene e costumi di Andrea Rauch, musiche di Dante Borsetto, luci di Jean-Marc Esposito. Prod. Teatro Stabile di Bolzano.

È una commedia degli equivoci, costruita proprio per far ridere, una stupenda macchina comica non aliena però da inquietudini grottesche, come la descrizione della morte in scena di due personaggi, fatto atipico nella tradizione della commedia. Tonino e Zanetto, i due gemelli, intrecciano a loro insaputa percorsi paralleli innescando tutta una serie di situazioni paradossali. Se le intenzioni registice appaiono subito evidenti, il testo si lascia ben volentieri penetrare nelle sue pieghe più comiche. Questo prevalentemente nella prima parte dell'allestimento, che ripropone citazioni della *Commedia dell'Arte*. Ma nella seconda parte altri tempi incalzano, con nuovi fremiti, nuove esigenze sociali. E forse quel corvo a lato della scena, illuminato ad arte, che sta a guardare, vuole introdurre proprio gli imminenti cambiamenti, già insiti nella figura di Tonino, futuro protagonista della «Nuova Commedia». Se qualche appunto può essere mosso alla regia, un vivo apprezzamento va invece al «doppio» Giustino Durano. E.D.

Un Goethe giovanile per giovani interpreti

CLAVIGO di Johann Wolfgang Goethe (1774, lo stesso anno del *Werther*). Traduzione (limpidamente sciolta) di Eugenio Bernardi. Regia (che tutto rispetta e chiarisce) di Cesare Lievi. Scene (monocromatiche) di Daniele Lievi, opportunamente valorizzate dalle luci di Gigi Saccomandi. Costumi (essenziali) di Mario Braghini. Con Massimo Popolizio (una conferma), Mauro Avogadro (idem, anzi qualcosa di più), Giovanni Visentin, Laura Montaruli, Elisabetta Piccolomini, Piero Domenicaccio, Francesco Migliaccio, Carlo Pardi. Produzione Centro Teatrale Bresciano e Centro di Ricerca per il Teatro.

Un piccolo capolavoro, nato nel clima dello *Sturm und Drang*, opera che, senza sovrastrutture e nonostante la disarmata semplicità della costruzione, coglie nel profondo alcuni aspetti della natura umana, ponendo una serie di interrogativi anche all'uomo di oggi. Goethe si ispirò a un episodio di cui era stato protagonista, raccontandolo poi nei suoi *Mémoires*, Pierre-Auguste Caron de Beaumarchais, il futuro autore del *Matrimonio di Figaro*.

Beaumarchais viene, dalla Francia, a Madrid per vendicare la sorella Marie ed esigere riparazione da Clavigo, archivista del re di Spagna che, dopo averle giurato amore, roso dall'ambizione di far carriera e godere i favori della Corte, l'ha abbandonata. L'intervento di Beaumarchais lo riduce alla ragione, ma l'amico Carlos, che già lo aveva sollevato dal rimorso d'aver lasciato Marie, spronandolo a sempre più brillanti affermazioni, lo convince, con suadente dialettica, a non compromettere il suo successo con un borghese accomodamente matrimoniale. Clavigo cede e la spada di Beaumarchais lo colpirà mortalmente proprio mentre, in una shakespiriana aura di tragedia, passa il funerale di Marie, stroncata dal dolore. Spettacolo esemplare, governato dalla regia di Cesare Lievi e con il contributo di questi giovani attori tra i quali spicca, col Popolizio, Mauro Avogadro, mefistofelico Carlos. C.M.P.

Nella danza di Carolyn tutta una vita di donna

BLUE LADY, coreografia di Carolyn Carlson. Musica di René Aubry. Con Carolyn Carlson. Produzione del Théâtre de la Ville di Parigi, in collaborazione con il Teatro La Fenice di Venezia.

Carlson è tornata in Italia con *Blue Lady*, l'assolo che siglò idealmente, quattro anni or sono, la straordinaria stagione poetica del Teatrodanza La Fenice. Tra le righe della coreografia di *Blue Lady* ne rileggiamo, trasfigurati dalla memoria, i momenti significativi: l'azzurro avvolgente di *Undici Onde*, la ballata della frontiera di *Underwood*,

la cifra intimistica de *L'Orso e la Luna*. Senza nulla togliere all'originalità dell'assolo che spazia su un'infinità di registri lirici e poetici: è una sorta di itinerario esistenziale ed artistico che si ricompone davanti ai nostri occhi, sull'orizzonte di un fondale arioso, sospeso tra il cielo e il mare, ideale palcoscenico lagunare. Il tronco di un albero slanciato verso l'alto è, con alcuni siparietti alla veneziana attraverso cui filtra, obliqua e geometrica la luce, l'unico elemento scenografico. Il movimento spezzato del corpo (che ricorda per istanti il vibrare di una foglia) si allarga in sequenze più ampie, trasportato da un flusso, da un respiro quasi cosmico: mentre scorrono le immagini di una donna colta dall'infanzia alla vecchiezza, che cambia volto col mutar di un abito, d'una luce, d'un colore, d'una musica. *Brunella Torresin*

Un amore di Kafka finito nel silenzio

MILENA RISPONDE A KAFKA, di Gregorio Scalise. Regia (misurata) di Bianca Maria Pirazzoli. Con Bianca Maria Pirazzoli. Scene di Odetta Tomasetti. Produzione: Coop. Il Gruppo Libro.

Una traduttrice: tale era Milena, che Kafka conobbe a Praga nel 1919. Tale si vuole — e lo rivendica con forza — Milena stessa, nella sua postuma e amara risposta alle lettere che lo scrittore le inviò nella stagione, breve e tormentata, d'un amore. Una traduttrice e non una poetessa, una donna, e non una creatura angelicata: Gregorio Scalise, scrittore ed autore di teatro, bolognese d'adozione ed intrigante indagatore dell'animo femminile per vocazione, la racconta così, in un monologo «impossibile».

Franz — o meglio, Frank, come Milena lo chiama, non fa che lamentarsi del proprio stato di salute; e Milena, dal canto suo, si interroga se credergli o meno. Frank, ancora, le rimprovera di non amarlo di quell'amore assoluto che rinuncia alla veggenza. In uno spazio austero, scandito sulle tinte del bianco e del nero, popolato di grandi ventagli di tulle, tra mobili protetti da lenzuoli candidi, Milena prende congedo dalla storia. Un pacchetto di lettere ancora trattenuto da un nastro è gettato, neglentemente, sul divano, Milena (Bianca Maria Pirazzoli, in una bella interpretazione) si muove e parla pacata, si interroga, si indaga: solo una volta griderà forte in un abbraccio ideale il nome di Frank. È straordinariamente attuale questa donna vestita di nero, uno spolverino portato sopra i pantaloni, allontanata da ogni precisa connotazione d'epoca, assorta in una recitazione misurata, allusiva, sopra le righe. Attrice del dramma dell'irruzione del reale tra le pareti del sogno, si permette solo il beneficio del dubbio, senza invettive. Kafka consumò una vendetta ben più crudele: dell'epistolario d'amore, non un rigo di Milena è giunto fino a noi. *Brunella Torresin*

Un piccolo Molière a uso di Tognazzi

L'AVARO (1668) di Molière. Da un'idea registica (trasposizione nel moderno, in stile vaudeville) di Mario Missiroli, autore della traduzione e della scena. Costumi (modernizzati, eleganti) Ambra Danon. Consulenza musicale (eterogeneità) Paolo Terni. Con Ugo Tognazzi (collaudata bravura, ma spiazzato); Fioretta Mari, Giovanni Guardiano (i più vivaci).

C'è uno specifico teatrale, che rende diverso l'evento scenico dal cinema o dalla televisione. Sembra, anzi è ovvio dirlo ma si tende a dimenticarlo. E io credo che i limiti di questa operazione Tognazzi-Molière, nonché la *querelle* fra il bravo attore e l'altrettanto bravo regista, siano proprio dipesi dall'aver dimenticato questa verità elementare. L'avarò di Molière — una delle sue grandi *pièces*, insieme alla *Scuola delle mogli*, al *Tartufo*, al *Misanthropo*, al *Don Giovanni* — non è soltanto un carattere, una tipologia diventata proverbiale in forza della sua verità («avarò come Arpagone»). È, dal punto di vista storico-sociale, il «triangolo delle Bermude» dei conflitti fra nobiltà, borghese

sia e popolo: è la visione «libertaria», e risentita, che un Molière tiranneggiato da creditori e usurai aveva del denaro.

Ora, appartiene proprio allo specifico teatrale rendere questa straordinaria ricchezza tematica della commedia.

Che cosa ha fatto invece Missiroli? Si è preoccupato di tagliare nel panno fino della *pièce* un abito su misura per Ugo Tognazzi, tentato di tornare sulle scene — del che sia pubblicamente lodato — e di ripetere l'*exploit* del *Tartufo* del '75. Taglia, cucì, ricucì e taglia, ne è venuto fuori un vestituccio piuttosto modesto. Sforbiciato vigorosamente, strappato dal contesto storico-sociale, trasposto in una modernità non ben definita (i costumi, peraltro spiritosi ed eleganti, della Danon, ammiccano al primo Novecento e agli anni Cinquanta; soltanto per le donne si è prevista una stilizzazione della moda secentesca), la solida commedia in cinque atti di *sieur* Poquelin è diventata un *vaudeville* in due tempi, della durata di poco più di un'ora e mezza. Il nuovo *Avaro* è non un tirchio, ma un «accumulatore», ostinatamente determinato come un Paperon de' Paperoni: e difatti il lussuoso interno barocco della scena è un *bric-a-brac* da fiera dell'antiquariato con pioggia finale di monete d'oro e banconote.

Così trasfigurato, il «contenitore Molière» consente a Tognazzi di essere se stesso, ossia di offrirsi al suo pubblico come attore di decine e decine di films di successo. Complice consenziente un pubblico che sempre più va a teatro per «toccare con mano» i suoi divi, si compie l'ultimo atto della metamorfosi di Molière: il *vaudeville* diventa commedia all'italiana e si direbbe che a tirare le fila non ci siano più il transfuga Missiroli, e neppure il produttore Ardenzi (che, dopo la lite fra attore e regista, si è dato da fare per portare in porto l'impresa), ma Dino Risi, o Ettore Scola.

Teatro nel teatro, farsa, avanspettacolo, esibizione divistica? Un po' di tutto questo. E un disperato tentativo di dare sangue e vita, «pagando di persona», a un Arpagone ahimè ridotto a ectoplasma. *U.R.*

La Sicilia nordica di Patroni Griffi

QUESTA SERA SI RECITA A SOGGETTO (1929), di Pirandello. Regia (autorevole) Giuseppe Patroni Griffi. Scene (fra espressionismo e astrattismo) Aldo Terlizzi. Con Mariano Rigillo (Hinkfuss), Vittorio Caprioli (Sampognetta), Ilaria Occhini (la Generala), Giovanni Crippa (Verri), Laura Marinoni (Mommìna): tutti in gara di bravura. Prod. Stabile Friuli-Venezia Giulia.

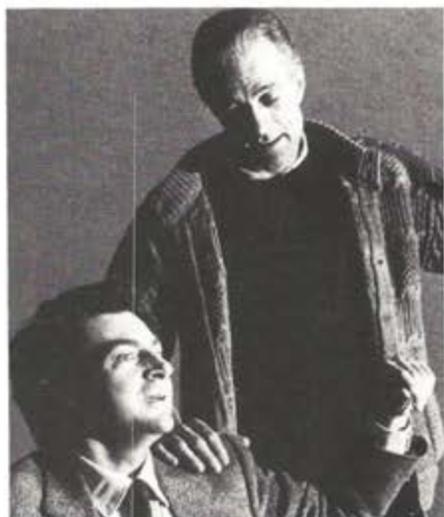
Cominciamo col dire quanto è bravo Vittorio Caprioli, che ha preso il posto prima di Leopoldo Mastelloni nella parte di Sampognetta. Dell'ingegnere minerario marito della Generala (e qui una Ilaria Occhini melodrammaticamente smaniosa è subentrata a Paola Bacci), Caprioli fa un ritratto magistrale, comico e doloroso, tra la finzione del «teatro nel teatro» e il tragicomico quotidiano.

Rigillo mescola, nel disegnare la figura di Hinkfuss, rovello mitteleuropeo e facondia napoletana. Ironico, dispoico, egocentrico, ammiccante verso il pubblico per fare meglio passare il gioco, altrimenti datato, della complicità fra palcoscenico e platea (è questa una intelligente trovata di Patroni Griffi), è come il metronomo di tutto lo spettacolo. Annotiamo fra i pezzi di bravura, la scena della gelosia che un Crippa crudele, violento al limite dello stupro, recita con la Marinoni nell'ultimo atto: si spinge ai confini della follia; e se la Mommìna della giovane partner fosse, nel famoso epilogo della *Traviata*, quando s'immagina grande cantante davanti ai figliuoletti smarriti, un po' più dolorosamente malinconica, davvero rinchiusa fra i muri di una tetra pazzia, il tutto sarebbe perfetto. Voi avete capito, da quanto abbiamo fin qui detto, che Patroni Griffi ha vinto la partita. In chiave barocca, mescolando espressionismo e astrazione poetica, il comico e il tragico, il climax mitteleuropeo e un'aura mediterranea (per la verità più partenopea che siciliana); e scavalcando con un'ironia peraltro affettuosa, di matrice appunto pi-

randelliana, gli intralci di convenzioni sceniche forse rivoluzionarie negli anni Venti, ma oggi risapute, Patroni Griffi ha «aggiornato» con intelligenza e amore la lettura di questo testo spesso bistrattato in scena.

Scrittore, oltreché regista, Patroni Griffi ha operato qualche aggiustamento lessicale, opportuno, nel testo. E ha preferito trascurare le occasioni, dal testo offerte, di dipingere miserie e pregiudizi della provincia siciliana per dilatare un ambiente immaginario, nordico.

All'emozione, si sostituisce oggi il piacere intellettuale di andare alle fonti stesse della drammaturgia del secolo. *N.F.*



Come lascia un'amicizia maschile: perplessi

ANIME, di Giuseppe Manfredi (1987), regia (calibrata) di Walter Manfrè, con Duilio Del Prete (soprano) e Maurizio Marchetti (ottimo), scena (scarna) di Roberto Laganà, musica (allusiva) di Antonio Di Pofi. Produzione Astec, Stabile dei Giovani.

Giuseppe Manfredi, trentenne, è un prolifico autore di teatro e con buoni risultati, a quanto pare, almeno a giudicare dalla ricchezza e dalla profondità di questa novità in un atto, che si inoltra nel difficile sentiero di un teatro tutto di parola. Come nasce un'amicizia maschile? Come si consolida il rapporto fra Beniamino e Guglielmo che, come in tutte le storie di coppia, potrebbero essere semplicisticamente definiti il «forte» e il «debole»? L'autore narra a ritroso, con dovizia di particolari, con un continuo ricorso al flash-back, questo sentimento che forse non ha proprio nulla di ambiguo, ma semmai una carica corrosiva nella quale i due uomini paiono talvolta distruggersi. È un testo intimistico che alla fine ci lascia nel dubbio sulla continuità o meno di questo rapporto. E un tanto perplessi, perché eccessivamente carico di tensione o forse perché concede poche pause allo spettatore. *E.D.*

Un mini-musical per adulti e bambini

HELLO GEORGE, di Vincenzo Cerami (1987), regia (stile musical) di Marcello Bartoli, scene e costumi (sinteticamente efficaci) di Lorenzo Ghiglia, consulenza musicale di Mario Pasi. Interpretato e prodotto dal Teatro del Buratto.

George Gershwin e la sua musica sono i protagonisti di questa operina della durata di un'ora e dieci minuti. Una musica geniale, innovativa, a tratti straziante, sulle cui note lo spettacolo, composto come tutte le produzioni del Teatro del Buratto, ricostruisce il mito del compositore di cui nei mesi scorsi cadeva il cinquantenario della morte e della sua America. Un'America che è vista attraverso gli occhi di John (e chi, se non un italo-americano?); il bravo Franco Spadavecchia, che dialoga ideal-

mente con il suo grande amico George. Di George, presenza-assenza, seguiamo quindi le varie tappe della vita sullo sfondo di un'America che, parallelamente alla sottesa malinconia di quella musica, si sfalda fino a ridursi nelle parole del giovane emigrato. «Ma che America è questa?». Il testo è poco più che un pretesto alla funzionalità di pupazzi e manichini, di un micio nero tenerissimo, a questo insieme ben calibrato di tecniche miste, nelle quali ben figura anche l'impiego delle ombre. Lo spettacolo, inserito nella rassegna per ragazzi «Primotempo», merita, insomma, tutta l'attenzione di un pubblico adulto. E.D.

Godot sulla scena dell'avanspettacolo

ASPETTANDO GODOT, di Samuel Beckett. Regia (acuta) di Antonio Calenda. Scene e costumi di Riccardo Berlingieri. Con Mario Scaccia, Pietro De Vico, Fiorenzo Fiorentini, Cesare Gelli e Aldo Tarantino.

Jean Anouilh definì Godot «un pensiero di Pascal recitato dai Fratellini». Nel lavoro proposto da Calenda a recitare il filosofo, troviamo un agguerrito manipolo di attori dalle teste canute e dal passato che profuma d'avanspettacolo, chiave e segno stilistico della messinscena. Tutto denuncia questa scelta, dalla recitazione, a tratti romanesca, alla gestualità, alla scenografia. La grandezza del testo di Beckett riaffiora ovunque dura e netta, capace di scatenare stupori e gioie irrazionali, resistendo a piccole e grandi forzature, quali, ad esempio, le ali che il messaggero fa intravedere nella sua prima uscita, e all'impronunciabile contatto fisico, confidenziale, tra Pozzo e il suo servo Lucky. Particolari che avrebbero dovuto essere curati ma che poco tolgono alla fruibilità dello spettacolo. M.P.

Cerimoniale nero intorno al Macbeth

MACBETH, di William Shakespeare, traduzione (di alta resa) di Agostino Lombardo. Regia (attenta ai valori) di Leo De Berardinis, anche ideatore delle luci, della scena e dei costumi nonché protagonista. Con Francesca Mazza, Eugenio Allegri, Alfredo Caruso Belli, Riccardo Rovatti, Marco Morellini, Marco Sgrosso, Gino Paccagnella, Clemente Napolitano, Elena Bucci, Paola Vandelli, Consuelo Ciatti.

Se nel 1969 Leo aveva usato il *Macbeth* per un memorabile duetto con Perla Peragallo, in una sorta di rituale purificante dell'idea di teatro, oggi l'attore-regista ne fa un uso più filosofico, attestando un'interpretazione lontana dal *guignol* cui di solito il testo viene destinato dal Lavia di turno e valorizzando al massimo una concezione del teatro «dopo la televisione»: semplice e spoglio sul versante della confezione quanto sofisticato (quasi un teatro in musica) sul piano della recitazione. Leo ha realizzato il *Macbeth* con il contributo del Centro Teatro Ateneo, debuttante istituzionale con una stagione intitolata a Shakespeare. La traduzione asciutta e tesa di Agostino Lombardo è molto valorizzata da questo allestimento che privilegia le parole sulle immagini.

L'attore regista ha inteso il testo come una grande rappresentazione del male: il male (qui incarnato nell'ossessione del potere) come possibile approdo del libero arbitrio, come tentazione «troppo umana» che distrugge innanzitutto l'umanità di chi lo serve. La recitazione è come ipnotica e trattenuta, rotta soltanto dagli scatti del duce scozzese e della sua compagna, scatti d'ira o di disperazione per il «sonno perduto». Nella scena buia vi sono soltanto nove pietre con altrettante candele elettriche, mentre gli attori indossano cappotti incolori e a volte qualche attributo che segnala il rango dei personaggi. Teatro povero, dunque, come quello elisabettiano, ma ricchissimo di un'energia teatrale che estrae dal testo, molte sfumature ignote allo spettatore.

Gli attori sono quasi sempre tutti presenti nella scena scura, percorsa da strisce e graffi di luce. Dal

magma escono i personaggi e le apparizioni che popolano questa parabola del male. Alla fine ne emerge Malcom il giusto, il vendicatore, il rinato. De Berardinis è un protagonista stupendo, sia nei toni sommessi che nelle esplosioni; Francesca Mazza è a tratti intensa e risolve alcune scene in modo molto personale. Antonio Attisani



Manfredi scrive, dirige e con Pamela recita

GENTE DI FACILI COSTUMI di Nino Manfredi e Nino Marino. Regia (rispettosa dell'autore) di Nino Manfredi. Scena (spiritosamente realistica) e costumi di Erminia Manfredi (tutto in famiglia, dunque). Musiche (non invadenti) di Silvia Pietrantonio. Con Nino Manfredi (disciplinatamente agli ordini dell'autore e del regista) e Pamela Villosi (una rivelazione, dopo tanti personaggi drammatici). Voce fuori scena (cioè registrata) di Gigi Reder. Produzione Teatro Eliseo.

In un attico senza grandi pretese, una donnina allegra (anche se spesso le donnine allegre sono alquanto tristi) disturba i sonni dell'inquilino del piano di sotto, un intellettuale mezzo fallito che insegue il sogno di scrivere un film da cinema d'essai. La Principessa, com'è chiamata, nell'ambiente, la graziosa *femme de vie*, ha orari e abitudini che mal si conciliano con il bisogno di raccoglimento dello scrittore: nell'appartamento del quale, per

giunta, cola l'acqua del bagno di sopra rendendolo inabitabile. A completar l'opera, lo sfratto del padrone di casa consiglia l'intellettuale a trasferirsi nell'attico della Principessa. Lui diventerà un po' meno intellettuale, lei un po' meno ignorante. Vite redente, insomma, e fiori d'arancio: alla buona, senza complicazioni.

La commedia è piacevole, spregiudicata, divertente: traversata da una vena di dolcezza e una ventata di critica sociale. Di facili costumi non sono tanto la prostituta e il letterato d'avanguardia, quanto i finti onesti, i corrotti, i mistificatori che stanno intorno a loro.

Nino Manfredi mette al servizio del personaggio tutta la sua malizia sorniona, la sua apparente svagatezza, la sua simpatia. La grande fiammata dello spettacolo è Pamela Villosi, che alla Principessa dà una popolarità, patetica comicità sul contrappunto del nativo dialetto pratese. C.M.P.

Una Cina probabile o forse sognata

I BRANDELLI DELLA CINA CHE ABBIAMO NELLA TESTA, testo e regia (visionari e iperrealistici) di Marco Martinelli Gabrieli. Musiche originali (deludenti) di Roberto Barbanti. Con Luigi Dadina, Giuseppe Tolo, Ermanna Montanari, Marco Martinelli Gabrieli. Produzione: Coop. Albe di Verhaeren.

«La Romagna è Africa» e «teatro politittttttico» (*sic*) sono le insegne poetiche di questa giovane compagnia ravennate, segnalata lo scorso anno, a «Narni Opera Prima» per lo spettacolo *Confine. I brandelli della Cina che abbiamo nella testa*, pur nella continuità, è ricco di segnali di rinnovamento sul piano drammaturgico e registico. L'intreccio di problematiche legate alla denuncia sociale e all'urgenza ecologica, non più filtrate come in passato dalla cifra della *science fiction*, si contamina invece con il tema letterario: è Lu Hsun, lo scrittore rivoluzionario cinese, morto a Shanghai nel 1936, il referente poetico. Il percorso narrativo dello spettacolo si moltiplica in diversi piani d'azione drammatica e in diversi personaggi. Sul fondo, i «grigi uomini del Nord» industrializzato e inquinato declamano il loro credo mercantile; al centro, il personaggio di Lu Hsun (l'attrice, molto brava, Ermanna Montanari) grida il proprio diritto a non

FANTASIA PER LEWIS CARROLL

THE' DI FAMIGLIA CON ALICE E KEMP

Un libro di fiabe (che naturalmente è *Alice nel paese delle meraviglie*), un tè di famiglia, una bambola dai capelli biondo stoppa sul dondolo in biblioteca, ed ecco squarciarsi i sipari di trine, le crespe soffocanti della realtà. Con piede leggero, con onirica grazia la Lindsay Kemp Company ci fa passare nel mondo di là dallo specchio, nel regno ombroso e sfavillante di *Alice*.

C'è un'infanzia categorica dello spirito inglese, che accomuna il papà di Alice all'immaginario discendente del buffone scespiriano William Kemp, camuffato in rigidi panni vittoriani per meglio sognare trasgressioni e metamorfosi incessanti. Il mite reverendo Charles Lutwidge Dodgson, in arte Lewis Carroll, amava fotografare bambine (alle quali scriveva deliziose letterine nonsensiche): probabilmente si indentificava con loro, creature delicate e perversamente infantili. La fiaba — ricca di prodigi, terrori e matematica — che s'inventò per intrattenere la piccola Alice Liddell è quella che egli stesso avrebbe voluto sentirsi raccontare, ricca di una meraviglia che nasce sempre da rigorosi paradossi logici e ardui giochi linguistici.

La scommessa di Kemp e di David Houghton, coautore dello spettacolo andato in scena in prima mondiale (dopo alcune anteprime) al teatro Metastasio di Prato a fine gennaio, è consistita nel trasformare gli incanti e le trappole della parola carrolliana nei loro equivalenti visivi, mimici, tersicorei. La chiave di lettura di questa *Alice* è adombrata nel sottotitolo: «una fantasia per Lewis Carroll». Il termine «fantasia» rimanda certo ai portentosi della fiaba, ma possiede anche un significato tecnico in ambito musicale. Ed è appunto la musica ad agglutinare le madornali magie della messa in scena, consentendo praticamente di fare a meno del linguaggio concettuale, di ridurre parole e suoni concreti a elementi d'una partitura sonora che vira verso il surreale le immagini, costituisce il loro commento e la loro emozione. Kemp e Houghton erano stati colpiti da una versione radiofonica di *Alice* fatta da Arturo Anacchino e Sergio Rendine; lavorando con i due compositori hanno quindi cercato di ritagliare esattamente le sequenze drammatiche sulla specificità di quelle musicali. La difficoltà del procedimento (che è anche una novità nella tecnica d'allestimento di Kemp) si risolve in leggerezze. Sulle scene di Silvia Jahns, ispirate ai disegni di Tenniel, Kemp si tiene un poco a margine come interprete, dando spazio agli altri attori della compagnia a cominciare da Nuria Moreno, credibilissima Alice dall'aria stupefatta, e poi tutti gli altri, pronti a essere ghio e giardiniere, Regina di cuori o coniglio, boia o tartaruga in una favola che, come si conviene, non risparmia nessuna meraviglia, nessun sadismo agli spettatori. Roberto Barbolini

essere «mangiato» dalla violenza della logica nordica: la sua orazione, «Collegli animali», risuona come un'antica ballata kiplingiana, stravolta nell'universo metropolitano del presente. In prosa, un banditore o presentatore circense, in marsina rossa, morso da cavallo sul naso e catena al collo, è il commentatore grottesco delle sequenze narrative (l'attore-autore-regista Marco Martinelli). L'esito è diseguale, provvisorio, ma ricco di fermenti. *Brunella Torresin*

Attori come macchine per dire le passioni

MACCHINE SENSIBILI. Progetto, regia, musiche di Michele Sambin. Elaborazione del suono di Sylviane Sapir. Con Michele Sambin, Laurent Dupont, Pierangela Allegro, Mariagrazia Mandruzato. Produzione: TAM Teatro.

Una compagnia nota soprattutto per la sua attività nel campo del teatro per ragazzi (con il Teatro alla Scala ha prodotto il *Children's Corner* di Claude Debussy) si rivela come una delle formazioni più interessanti della scena sperimentale. *Macchine sensibili* è uno spettacolo-partitura dove la voce umana (senza parola) si salda col significato espressivo della musica, del gesto, del movimento nello spazio.

Gli attori (tre «macchine» e una sorta di demiurgo, Michele Sambin, al clarinetto basso) si muovono all'interno di una raffinata architettura scenica: piani inclinati, dalla superficie in rame, ruotano mutando i volumi spaziali; aste metalliche disegnano l'aria, trasmettono la voce, oscillando scandiscono in larghi raggi lo scorrere del tempo. Le «macchine» compongono e scompongono senza sosta il mutevole disegno degli incontri e degli scontri, dell'unione e del distacco, del gioco e dell'agone. Il mosaico delle passioni è raccontato con un teatro di danza e di musica, raffinatissimo ed emozionante. *Brunella Torresin*

I piccoli eredi di un Fo disimpegnato

NON TUTTI I LADRI VENGONO PER NUOCERE e i CADAVERI SI SPEDISCONO E LE DONNE SI SPOGLIANO di Dario Fo. Regia (prudente e spigliata) di Giorgio Gallione. Scene (gustosamente disegnate) e costumi di Gianni Polidori. Musiche (adeguate) di Giovanna Busatta. Con Silvano Piccardi (scatenato), Riccardo Pradella (comico, chi l'avrebbe detto?), Marco Balbi, Adriano di Guilmi, Milvia Marigliano (tutti e tre bene allineati), Francesca Carvelli, Claudio Beccari, Francesca Censi. Produzione Teatro Filodrammatici, Milano.

In mancanza di idee più peregrine, i «sociétaires» del Teatro Filodrammatici per rallegrare il colto pubblico e l'inclina guarnigione dei loro affezionati hanno tolto dallo scaffale del passato remoto due farse di Dario Fo che in scena, anche senza Dario Fo, hanno mostrato di scivolar via ancora con sciolta confusione di motivi, di gags, di trovatine, di personaggi incredibili. *Non tutti eccetera* racconta la notte di un professionista del furto (i ladri politici e ministri, Fo li avrebbe scoperti più tardi) al lavoro in una casa dove gliene capitano di tutti i colori; *I cadaveri eccetera* ingarbuglia, in una sartoria teatrale, quindi con largo impiego di travestimenti, una vicenda giallo-macabra di irresistibile effetto comico.

Non si contano le grottesche amenità dello spettacolo che tutti, regista e interpreti, rendono divertente quel tanto che basta. *C.M.P.*

Una giovane compagnia al servizio di Thomas Mann

LA CORONA D'ORO di Renzo Ricchi. Adattamento da Thomas Mann. Regia (stimolante) di Riccardo Giannini. Scene (suggestive) e costumi di Laura Lodigiani. Musiche da Wagner e Johann Strauss. Con Riccardo Giannini, Elena Ignenti, Federico Rani, Chiara Santagostino, Elena Stanca-

nelli, Massimo Stinco, Emanuele Lenri. Voci fuori campo Anna Maria Torniai. Compagnia «Le Maschere».

Prima prova professionale di una compagnia di giovani, tutti sotto i venticinque anni, usciti da laboratori teatrali fiorentini. Il testo è una riduzione del poeta e narratore Renzo Ricchi di due racconti giovanili di Mann («Tristano» e «Il piccolo signor Friedemann»), con inserti da «Tonio Kröger».

Con l'aiuto decisivo della scenografia Laura Lodigiani, il non ancora venticinquenne regista Riccardo Giannini realizza uno spettacolo abbastanza maturo, di buona suggestione visiva. Il testo «didattico» di Ricchi è piegato all'evocazione aggressiva e allucinata di un incubo, di un'atmosfera tenebrosa e visionaria. Ottima la capacità del regista di giostrare fra citazioni (evidenti, ma mai insistenti) decadenti oppure espressionistiche, brechtiane o addirittura da cabaret tedesco anni Venti; senza perdere il controllo del proprio stile.

Alcune delle invenzioni sceniche e registiche, poi, sembrano rivelare in Giannini un indubbio talento, sempre che decida di rinunciare a certe rudezze ed effettismi. Il taglio particolare dello spettacolo sacrifica, purtroppo, l'atmosfera originaria dei racconti di Mann. Ma forse era impossibile trasportarla pienamente sulla scena.

Un paio di attori mostrano un promettente e aggressivo temperamento. Altri devono ancora superare un'impostazione manierata e scolastica, pur facendo intravedere discrete doti. *F.T.*



Savary restituisce «Cabaret» all'Europa

CABARET, libretto J. Masteroff, musiche J. Kander, canzoni F. Ebb. Adattamento e regia (di gran classe) Jérôme Savary (testi in francese, canzoni in inglese). Scene (sinteticamente evocative) Michel Lebois; costumi (ironici, eleganti) Michel Dussarat, anche «meneur du jeu». Coreografie (svelte, inventive) Jean Mousay. Direzione orchestrale (in diretta, brillante). Prod. Théâtre de la 8e di Lione.

Il *meneur du jeu* del Kit Kat Club congeda il pubblico: «Buonanotte!». Dimentica il suo bianco cappello a cilindro e il sipario di ferro, abbassandosi, lo schiaccia. «A Berlino — come dice l'americano Cliff, aspirante scrittore, che ha lasciato per sempre l'amata *chanteuse* Sally — la festa è finita». Finito l'amore, finita la libertà. Hitler va al potere, Sally si è rifiutata di seguire Cliff a Parigi. Il cilindro schiacciato: vecchio segno del teatro, tutto sta a saperlo usare. Savary, che firma questa edizione franco-inglese (dovrei dire europea) dell'ormai mitico *Cabaret* allestito nel '66 a New York da

Harold Price, ha trovato una quantità di segni come questo. Il corridoio e le porte della pensione di Fraulein Schneider, con i marinai e le ragazze come in un lupanare disegnato da Grotz; i numeri di cabaret che introducono nella *love story* folate di satira; i baffetti a mosca e i ciuffi corvini che trasformano le ballerine in Adolph Hitler; il ballo dell'inflazione con il marco in tenuta di Brunilde wagneriana; le orgie erotiche che finiscono in vomito e sangue e gli ardenti e casti amori di Sally e Cliff nella povera pensione; la parodia delle nozze con un'ebrea rappresentata come una scimmia avida di banane; la cantata del nazismo intonata da un soprano con croce uncinata: non si finirebbe più di citare le *trouvailles* di Savary. Il quale è così riuscito a restituire all'Europa, nel travestimento del *musical*, questa storia che ha il marchio Usa del romanzo di Ocherwood, del testo teatrale di Van Druten, del famoso film con Liza Minnelli; storia *americana* che è storia nostra, di noi europei, e musica nostra, sia pur vivificata con gli *swings* e i *lyrics* di John Kander e di Fred Ebb. E la restituzione è proprio riuscita per questa profusione di segni, per i fantasmi della *nostalgia* nordica, per gli *arrière plans* della letteratura, della pittura e della musica espressionista che spuntano dalle inquadrature *naïves* del *musical*.

Tutti ammirevoli gli interpreti, dall'americana Janet Aldrich, venuta da Broadway, allo stupefacente giocoliere in bilico su cilindri mentre la Germania si consegna alla prepotenza del nazismo. La Aldrich ha il *punch* della grande Liza. Ha un'anatomia stupenda, occhi stellanti, una voce pura e educata. Passa dai guizzi di una pantera di palcoscenico alle dolcezze di una tortora; canta il tema centrale con un calore trascinate. Jonathan Kerr è un Cliff espressivo, leale; e dove non gli arriva la voce suppliscono *charme* e mestiere. Sono ammirevoli anche i veterani Jacqueline Danno e Gérard Guillaumat, che danno credibilità umana agli anziani, infelici fidanzati. Un maestro di cerimonie bieco e clownesco insieme, come un Brachetti che abbia preso lezioni da Mefistofele, è Michel Dusarat. *U.R.*

Argentina, sorella della Locandiera

LA CAMERIERA BRILLANTE (1753) di Carlo Goldoni. Regia (briosa, inventiva) Lorenzo Salvetti. Scene e costumi (manierismo rivisitato) Gianfranco Padovani. Con Lauretta Masiero (garbo, malizia e mestiere), Alvisè Battain (Pantalone di classe), Raffaele Spina (surreale servitore affamato), e Marianella Laszlo, Roberta Fregonese, Brizio Montinaro, Eugenio Marinelli, Carlo Allegrini.

È successo ad Argentina, la servetta scaltra di questa commedia minore del Goldoni, quel che accade alle sorelle minori, spesso votate alla sorte sacrificata di Cenerentola. Mirandolina l'ha relegata nell'ombra.

Salveti — che cura questa svelta edizione della *Cammeriera brillante* — ne sostiene la modernità. A prima vista, Goldoni taglia i suoi personaggi nella stoffa della Commedia dell'Arte; in realtà si lascia prendere dal gioco del linguaggio ai limiti dell'assurdo (si veda il povero Pantalone costretto alla parlata toscana per amore di Argentina) e, con l'aria di imbastire una farsa, inventa nienteppò di meno che il teatro nel teatro, con buona pace di Pirandello.

Stiamo esagerando appena. Argentina — che la sa lunga come le *soubrettes* di Marivaux, già pronte a marciare verso la Bastiglia — inscena infatti una commedia nella commedia per convincere il padrone a maritare le sue due figliuole senza guardare tanto per il sottile: e così il campo rimarrà sgombro e lei, la servotta tutta moine e astuzie, potrà sposarsi il vecchietto. Gli scenderà il letto, il che è tutto sommato un atto di carità, e si metterà sulla testa un tetto per il resto della vita.

Un passo in più e saremmo nel verismo inquietante della *Serva amorosa*, come da lettura di Ronconi per le *griffes* della Guarnieri. S'intende invece che Salvetti sta (o finge di stare) alla burla, e non incrina il lieto fine con velenose anticipazioni sul seguito di quei tre scomiccherati matrimoni. Gli basta sot-

tolinare — in uno spettacolo tutto color pastello, come la scena in *trompe l'oeil* di Padovani e i costumi appena stilizzati — l'ambiguità probabilmente non del tutto innocente del gioco del Goldoni.

Lauretta Masiero appare evidentemente felice di aver ritrovato — lei veneziana di Milano — il suo Goldoni, quello delle interpretazioni delle *Baruffe* e del *Campielo* negli anni Cinquanta.

Tanto più le riesce, il ruolo di maliarda, in quanto il destinatario è il magistrale Pantalone che Alvisé Battain disegna fuori registro, come spolpandolo della sua ottusa avarizia per farne un fragile vecchietto travolto da insana eppure umanissima passione. N.F.



Nel profondo Sud una donna ricorda

QUENTIN, da «L'urlo e il furore» e «Appendice Compton» di William Faulkner (1897-1962). Adattamento e regia (inevitabilmente riduttivi, ma vigorosi) François Kahn. Interprete (intensa) Luisa Pasello. Prod. CSRT Pontedera.

L'impresa tentata da F. Khan (che viene dal giovane Gruppo Internazionale l'Avventura di Volterra) era quasi impossibile. Si trattava di concentrare in un monologo frammentato, notturno, la polifonica storia dello sfacelo dei Compton, che rispecchia la decadenza del Sud agricolo degli Stati Uniti dopo la Guerra di Secessione. Il montaggio è abile, il collage sorvegliatissimo, l'impalcatura strutturale severa. L'inventario solitario che la protagonista — un'attrice, apparentemente, che si truca e si strucca, e assume *en travesti* il ruolo e il destino del personaggio centrale della storia, il debole, suicida Quentin — non può rendere tuttavia la complessa (e oscura, ma affascinante) tessitura del romanzo.

Tre tempi — il prologo e l'epilogo nel povero *boudoir* dove si truca e si strucca l'attrice che è poi, capiremo alla fine, la nipote di Quentin, figlia di quell'errore di Caddy per cui lo zio si uccise; in mezzo le fasi salienti della tragedia — e l'eco sincope di una musica jazz; il tenebrismo di una casa di campagna in rovina, il putridume di una campagna nel sole. E la voce prima affaticata, poi vibrante di medianico fervore, giocata su tre piani sonori — l'uomo, la donna, la nipote — di Luisa Pasello, semplicemente ammirevole. M.M.

Vetrano e Randisi sull'Isola dei Beati

L'ISOLA DEI BEATI, di e con Enzo Vetrano e Stefano Randisi (ottimi interpreti). E con — bravi — Alessio Caruso, Olga Durano, Gabriella Fabbrì. Scene (surrealismo alla Magritte) Giancarlo Basili e Leonardo Scarpa. Costumi (raffinatamente in grottesco) Emanuela La Torre. Prod. Nuova Scena.

Occorre dire che Vetrano e Randisi con *L'isola dei beati* — terzo momento di una loro proposta an-

tropologica e fantastica, incentrata sulla Sicilia e avviata con *Il Principe di Palagonia* e *Mata Hari a Palermo* — propongono uno spettacolo fra i più intelligenti, suggestivi e stimolanti della stagione: ha un suo stile, una sua comicità *cold* di estrazione surreale, anzi patafisica. È scenicamente assai curato e recitato a regola d'arte: il che avviene piuttosto raramente nel giovane teatro. Attinge con leggera malizia alla storia e all'antropologia della Sicilia visionaria, quella delle utopie filosofiche: come piace a Sciascia. Si ricollega, ma con trasposizioni moderniste al filone satirico-grottesco dell'*Ubu Roi* di Jarry: tanto che sarebbe piaciuto, ne sono certo, a Italo Calvino. E ci duole che un di più di intellettualità abbia ingenerato un certo ermetismo, che la *vis satyrica* del racconto filosofico che è alla base si sia un po' spersa nei rivoli di ingegnose ma frammentarie invenzioni comiche a base di *gags*, caratterizzazioni e parodie, che rallentano il ritmo d'insieme, nella prima parte soprattutto. Questi rilievi mi impediscono di definire perfetta quest'*Isola dei Beati*, ma non modificano il giudizio iniziale. Matura, coerente e persuasiva, la ricerca di questi due siciliani che hanno piantato scena a Bologna, si indirizza alla parte più avvertita del pubblico teatrale e, situata all'incrocio fra memoria e avanguardia, è un non trascurabile fattore di rinnovamento del teatro italiano. U.R.

Se il teatro d'autore riscopre Cervantes

SAAVEDRA, di e con Santagata e Morganti. E con l'Albanese. Produzione Associazione Katzenmacher.

ostinatamente teatro d'attore, quello di Santagata e Morganti, che qui firmano tutto: testo, regia, scena e interpretazione. Si tratta, anzi, di distinzioni improprie nel loro caso.

Questa volta l'ispirazione è presa da Cervantes e soprattutto dal *Don Chisciotte*. Il breve spettacolo (meno di un'ora) è dedicato a chi ama il teatro e la letteratura: non si tratta infatti del racconto o dell'interpretazione del testo (come ha fatto Maurizio Scaparro), ma di una personalissima fantasia che lascia insoddisfatti i sostenitori del teatro «di testo» e dà invece una grande emozione a chi accetta questo modo di fare teatro.

C'è in scena un Cervantes che evoca il suo personaggio e c'è lui, il Don Chisciotte allucinato e dalla voce roca di Claudio Morganti (qui alla sua massima prova). Cervantes s'inventa un personaggio che s'inventa un modo per non cedere alla disperazione: che combatte per una Cavalleria e per una donna inesistenti, che difende i deboli e raddrizza i torti. Questo è il primo tema di Santagata e Morganti: non cedere al pessimismo che viene dall'osservazione del mondo, reagire nella dimensione dell'arte ma senza perdere di vista gli emarginati, gli oppressi e i ribelli, insomma una sorta di patria ideale.

Un secondo motivo è dato dalla presenza dell'Albanese, un personaggio in nero, con casco da motociclista, avvolto in una lingua incomprensibile, spesso seduto a guardare la tv e ad ascoltare canzonette arabe. È un po' Sancho Panza, un po' Sganarello, forse anche un po' Woyzeck, rappresenta insomma l'alterità dell'oppresso. L'Albanese è una delle invenzioni più forti dello spettacolo, specie quando si delinea in tutta la sua ambiguità: prima rompe lance in testa al suo padrone, come in un tormentone comico, poi lo soccorre paternamente oppure gli si sottomette quando questi gli si rivolge nella sua lingua.

Saavedra finisce male, naturalmente. Due Don Chisciotte si eliminano in duello. Illusione contro illusione. L'intellettuale gentiluomo preferisce morire piuttosto che rivolgersi verso gli altri la violenza che nasce dalla disperazione.

Lo spettacolo segna diversi progressi rispetto ai precedenti della coppia (per esempio nell'uso dello spazio scenico), ma lascia qualche perplessità, vuoi per una drammaturgia che rischia di appiattirsi su poche idee, vuoi per la sua dimensione da camera, che rischia di naufragare in grandi teatri tradizionali. A.A.



Nei due finali di Stella la modernità di Goethe

STELLA (1776 e 1806), di Goethe. Trad. I. A. Chiusano. Regia (penetrante) Walter Pagliaro. Scene e costumi (raffinati) Ezio Frigerio, Franca Squarciapino. Con Micaela Esdra (intensamente espressiva), Carla Gravina (sobria, efficace), Duilio Del Prete, Romina Denti. Al Piccolo-Teatro Studio.

Nata come «commedia per amanti» nel 1776, voltata in tragedia nella maturità non si sa bene se per intimo ripensamento o preoccupazioni di rispettabilità, *Stella* comincia in un albergo di posta, con l'arrivo della giovane e ridente Luzie che, accompagnata dalla madre Cezilie, sta per prendere servizio come dama di compagnia presso una baronessa la quale abita nel vicino castello. Più tardi, mentre la madre riposa, Luzie cena e conversa con un aiutante ufficiale, Fernando. La baronessa, Stella, è una creatura fragile e dolce che prende subito a ben volere Luzie e la madre, anche perché a questa si sente accomunata dalla sventura: entrambe sono state abbandonate, una dall'amante e l'altra dal marito.

Ed ecco, in questa rasserenata malinconia, il dramma: Stella mostra il ritratto dell'amante fuggito, Cezilie riconosce in lui, senza manifestarsi, il marito e Luzie l'ufficiale della cena nella locanda. Dopo avere cercato Cezilie e la figlia, angustiato da un duplice rimorso, l'irrisolto Fernando è tornato da Stella. E di nuovo, dopo le scene dei ritrovamenti, delle spiegazioni e dei confronti (che costituiscono la parte melodrammatica della storia, ostica alla nostra moderna sensibilità), Fernando esita. Prima si riaccende per la degna, generosa Cezilie, poi il cuore torna a battere per l'appassionata, sincera Stella; e quando l'uomo decide di partire con la moglie e la figlia, dopo una scena straziante, Stella sviene. Cezilie l'abbraccia, la chiama sorella, e decide di rinunciare all'amore per essere soltanto, di Fernando, amica e confidente. Questa soluzione — semplificando, un *menage à trois* di sconcertante modernità, a specchio di quel narcisismo amoroso di Goethe di cui si diceva — fece scandalo fra i contemporanei, e il poeta risolse più tardi la commedia in tragedia con un doppio suicidio, veleno per Stella, pistola per Fernando.

Pagliaro ha accostato i due finali, quello della falsa felicità della spartizione e quello delle tre disperate solitudini. Ha fatto benissimo: così e soltanto così lo spettatore d'oggi può accettare questa storia dell'incostanza amorosa: come follia di cuori innocenti, come conflitto di sensi e ragione, di natura e società. La sua regia è un'operazione accorta, sensibile, di restauro di un monumento dello *Sturm und Drang*.

Alla follia amorosa di Stella Micaela Esdra conferisce accenti di alto strazio «recitato», Carla Gravina è di un esemplare, sofferto equilibrio nel ruolo di Cezilie. Del Prete mobilita tutta la sua professionalità per cercare di circoscrivere il personaggio «impossibile» di Fernando. Ci tocca la freschezza della Luzie di Romina Denti. Moltissimi applausi. U.R.



Un Claudel smisurato un po' imbarazzante

CANTICO DI MEZZOGIORNO, di Paul Claudel, traduzione (elegante) di Giovanni Raboni. Regia (smorta) di André Ruth Shammah. Scene (da rivista) di Ettore Sottsass. Con Franco Parenti (inadeguato Mesa), Lucilla Morlacchi (dignitosa Ysé), Teodoro Giuliani (intonato Amalric), Maurizio Schmidt. Produzione Teatro Pier Lombardo.

Con il titolo *Cantico di mezzogiorno*, che non esprime con definitiva chiarezza il senso dell'originale *Partage de midi* (anche il primo traduttore italiano Piero Jahier, 1912, preferì il titolo in francese, dopo il tentativo di *Crisi meridiana*), torna in scena il poema drammatico di Paul Claudel, a ottantatré anni dalla sua prima stesura. Claudel, infatti, aveva rielaborato il testo, soprattutto il finale, per Barrault che lo rappresentò al Marigny nel 1948, e lo riprese l'anno dopo. Dei tre finali proposti da Claudel, André Ruth Shammah ha scelto quello che è siglato dal «Cantico di Mesa», il momento più alto del dramma in cui il poeta scioglie un inno a Dio, fiero di aver vinto la battaglia con il proprio io satanico, toccato dalla Grazia, posseduto ormai da qualcosa enormemente più grande di lui. Mesa, infatti, ha peccato lasciandosi sedurre da Ysé, che poi fugge con Amalric, portandosi via il figlio avuto da Mesa. E Mesa muore nel tentativo di riprendersi la donna, ucciso da Amalric.

Nonostante l'accorto adattamento di Raboni e della Shammah, *Partage de midi* ha palesato ancora la risaputa limitata teatralità, aggravata da una lettura incerta, vaga, impaurita che ha sbandato su diverse linee interpretative, tali da non favorire un'unità stilistica, né a profumare di eros nero, di malessere, di atmosfere orientali una vicenda peccaminosa che, presa com'è, potrebbe anche appartenere alla letteratura rosa. Una distribuzione dei ruoli un po' forzata ha messo in imbarazzo i quattro interpreti a cominciare da Franco Parenti, troppo maturo per vivere tragicamente l'avventura erotica con Ysé. P.L.

Fiabesco e filosofico l'Ibsen di Massimo Castri

JOHN GABRIEL BORKMAN (1896), di Ibsen. Trad. (limpida) Anita Rho. Regia (di acuta riesplorazione) Massimo Castri. Scene e costumi (suggestivo fiabesco nordico) Maurizio Balò. Musiche (evocative, con prestiti wagneriani) Giancarlo Facchinetti. Con Tino Schirinzi, Delia Bartolucci, Wanda Benedetti, Alarico Salaroli.

Una lettura naturalistica, e convenzionale, di *Borkman* ne aveva fatto il ritratto di un uomo travolto dall'orgoglio e dall'aridità del cuore. Castri — alla sua quarta messinscena ibseniana per il C.T. Brecciano dopo *Rosmersholm*, *Hedda Gabler* e *Il piccolo Eyolf* — ci mostra un essere ben altrimenti smarrito, e tormentato: un vecchio che, dopo essere stato incantato dal sogno di un potere costruito sul denaro, caduto in rovina, calunniato, imprigio-

nato, «recita» (è l'esatta espressione: e dunque si copre il volto con una maschera) la tragicommedia di un impossibile riscatto. E siamo così, anche nella filigrana autobiografica, al ricorrente tema ibseniano della felicità perduta, che diventa rimpianto dell'età d'oro dell'infanzia.

Esorcizzati gli spettri, Borkman-Ibsen si rifugia nella fiaba. Se all'inizio il «nido di vipere» della sinistra casa del finanziere in rovina faceva pensare a Scribe, o a Sardou, il finale ha il tono magico, consolato, di un racconto di Andersen: e l'inevitata solitudine di una foresta con una livida luna, che Balò fa sorgere per incanto dai portici di Cristiania, spinge il fiabesco fin quasi alle estenuazioni di un acquerello per un libro per bambini. Nella lettura di Castri Ibsen annuncia Schnitzler, Pirandello: ed è sorprendente che il regista sia riuscito a mostrarlo rispettando tutto del testo ibseniano, filologia, scansioni, partitura scenica. Prima del lirico del finale ecco infatti, successivamente, lo strazio degli irranditi livori fra Gunhild ed Ella, nel salone-museo di famiglia, come in un dramma di Sardou; ecco il *vaudeville* ironico, irridente, del figlio studente irretito dall'avventuriera e deciso a fuggire dalla casa dei fantasmi: ecco la *clownerie* tragica del vecchio che, nella neve del suo ultimo viaggio fino ai confini dell'irreale, cerca — e trova — Godot.

Tino Schirinzi è Borkman. E, per quanto s'è detto, la sua recitazione spezzata, di marionetta tragica, di un espressionismo lunare, è tutta al servizio di questo personaggio «in maschera». Il suo Borkman è un *clown* che finge di prendersi sul serio, con le sue medaglie sull'abito di apparato, con la sua acida petulanza. Il suo estremo bisogno di ingannarsi. Delia Bartolucci (Gunhild) e Wanda Benedetti (Ella) compongono la coppia delle vecchie gemelle che, nella fossa dei serpenti di un mondo decrepito, si graffiano e si dilanano per il possesso non tanto di Borkman, larva d'uomo, quanto del figlio, che una ha generato e l'altra allevato. Alessandro Baldinotti ha, del figlio, la nevrotica fragilità, e Fiorenza Marchegiani stacca da una tela di Boldini la sua Fanny. Alarico Salaroli è applaudito per le coloriture ironiche e patetiche del suo Fojdal. Ugo Ronfani

Una povera ragazza promessa a supergenio

LA STANZA DEI FIORI DI CHINA, di Giancarlo Cabella, da «Fiori di Algernoon» di Daniel Keynes. Regia (comico astratta) Ruggero Cara, Gianluca Massiotta. Con Angela Finocchiaro (humour, intelligenza). Prod. Ater Ert - Centro San Gimignano.

Il tema — che già è volato nell'etere con la canzone dei *Ricchi e poveri* cantata a Sanremo — è quello dell'ingegneria umana. Un certo dottor Locke, psicobiologo e chirurgo, invisibile eppur presente come Godot in un mondo asettico di cliniche ed esperimenti alla Woody Allen, dopo avere trasformato in un genio dei roditori il topo Io, decide di applicarsi sul genere umano. La scelta cade su Anna (Angela Finocchiaro), una povera ragazza scema che la cura dei genitori ha trasformato in una sorta di pappagallo parlante.

Operata al cervello, rimpinzata di nozioni intelligenti, trasformata in cavia da laboratorio in diretta — e comica — competizione con il topo Io, Anna diventa il surrogato umano di un calcolatore elettronico, inghiotte lo scibile universale, discetta intorno ai geni del passato. E s'innamora — all'antica, cioè pudicamente, con rossori di educanda — del suo sempre invisibile Pigmaleone. Senonché, ahinoi, il lieto fine è incrinato dall'agghiacciante constatazione che il giovane genio in gonnella è soltanto un «cercuito stampato» di dati, nozioni e concetti di per se insufficienti per elevare l'intelligenza sua e della specie umana. Anzi assisteremo ad un «corto circuito» del suo sistema conoscitivo, con umoristici indizi di una regressione generale verso lo stato precedente di idiota innocenza. Col che, dopo essere stata un'allegria escursione a tutto campo nei reami della patafisica, la storia fantascientifica impaginata scenicamente da Cabella acquista quasi virtù di apologo.

La *pièce* procede per *sketches* di una comicità asciuttamente surreale, fra *non-sense* e tautologie, doppisensi ed intelligenti idiotismi del linguaggio. Cabella deve conoscere i *Diaboliques* di Roland Dubillard, ai quali le sue comiche scenette sono straordinariamente vicine. Ed ha un orecchio fino per certe peculiarità dell'umorismo anglosassone.

Con quell'aria da Pinocchio spiritosamente coltivata, le virtù mimiche sviluppate alla scuola di Maurizio Nichetti, e che le hanno assicurato una sorta di *leadership* femminile prima nel gruppo di *Quelli di Grock* e poi in quello di *Panna Acida*, da lei fondato, Angela Finocchiaro è l'interprete ideale di questa «parabola» insieme ironica e terribile. N.F.

Un pranzo di Natale in salsa all'inglese

BUON NATALE, AMICI MIEI (1972) di Alan Ayckbourn. Traduzione Guidarino Guidi. Regia (da commedia all'italiana) Francesco Macedonio. Scene (convenzionali) Elio Szanzogni. Con Federica Tatulli, Orazio Bobbio, Mimmo Lo Vecchio, Lidia Lagonegro, Ariella Reggio, Gianfranco Saletta (recitazione decorosamente brillante). Prod. La Contrada, Trieste.

La bonaria trasposizione del titolo originario — *Buon Natale, amici miei*, invece dell'inglese *Ab-surd Person Singular* — è indicativa dell'operazione che il regista Macedonio e il gruppo di attori triestini della *Contrada* hanno compiuto intorno al testo di Ayckbourn. Il quale è un maestro-artigiano del genere comico-brillante all'inglese, erede diretto di Noel Coward, autore di quella farsa matrimoniale, *Camere da letto*. In questo spettacolo l'acre satira di certo perbenismo dell'Inghilterra piccolo-borghese si è come stemperata nel ritmo «alla buona» di una commedia brillante all'italiana.

Il colpo di genio di Ayckbourn è consistito nello spostare «fuori scena» l'azione della commedia. Le coppie ricevono in salotto, ma tutto si svolge in cucina, ossia in un «dietroquinte» che, intanto, è l'autentico serbatoio delle situazioni comiche. Certi effetti surreali, certa crudeltà alla Pinter e certa malinconia cecoviana che s'indovinano nell'originale risultano annacquati dalla regia casereccia di Macedonio. E anche se il livello della recitazione è decisamente al di là dell'*amateurisme*, è inevitabilmente svaporato l'*humour* all'inglese di Ayckbourn. Ma piace l'impegno degli attori nel voler far ridere; e il manufatto comico-satirico di Ayckbourn è di così buona lega che parecchi colpi arrivano a segno. M.T.

Tre attori e tre autori per sognare l'America

AMERICHE (1987), scritto e diretto da Nino D'Introna, Giacomo Ravicchio e Luca Valentini. Con Nino D'Introna, Giacomo Ravicchio e Giovanni Moretti (incisivo). Musiche (pertinenti) di Giacomo Ravicchio. Scenografia (iperrealista) di François Chanal. Produzione Teatro dell'Angolo di Torino.

Il Teatro dell'Angolo di Torino ha inaugurato la stagione 1987-'88 con un testo consigliato a chi ha da 8 anni in poi. I confini fra teatro per ragazzi e teatro per adulti si fanno sempre più labili, per fondersi in una drammaturgia accessibile a tutti, e che ha i suoi punti di forza in una scenografia fatta di oggetti semplici, estratti dalla nostra vita quotidiana e in cui ciascuno di noi può ritrovare una parte di sé, ma non per questo meno dignitosa. L'America (o, per meglio dire, quell'America che ognuno dei protagonisti ci fa vedere con i propri occhi — un venditore di pasta italiana, un ornitologo, una fotografa e un benziaino) racchiude trent'anni di storia, dai sogni dell'emigrante, alla musica rock. Questi personaggi sono stati paragonati a Vladimiro e a Estragone (e infatti la scena rimanda immediatamente alla landa di Beckett) e a Ulisse, in un identico vagabondare, in cerca di una nuova identità oltre che di un nuovo mondo. Non mancano tuttavia gli elementi comici, scaturiti dalle diversità di linguaggio e di generazione dei quattro. *Ellsabetta Dente*

ARCHETIPI TEATRALI E RICERCA

A ROMA IL «PROGETTO FABULA»
TRA DON GIOVANNI E RICCARDO III

Un ambizioso percorso progettuale attraverso i miti della scena, di durata pluriennale, è stato messo a punto dal Teatro delle Voci.

MARIO LUNETTA

Dopo tante sagre di dilettantismo narcisistico consumate tra gli anni Settanta e i primi Ottanta all'insegna del Postmoderno e dell'Effimero, si torna finalmente nelle cose della cultura a misurarsi con una categoria che l'era del Consenso Edonistico aveva particolarmente depresso: quella della Progettualità. Ciò vale sia per le arti visuali che per la scrittura, poetica in specie, e comincia a prender corpo anche nel teatro. A Roma, per esempio, è attivo dagli inizi della stagione 1985-86 il Teatro delle voci che, per la cura di Alfio Petri e Aldo Massasso, con la collaborazione di Luigi Fontanella, Paolo Guzzi e di chi scrive, sta realizzando un programma di *Percorsi progettuati attraverso il mito* di durata pluriennale, in un quadro di coinvolgimento che prevede l'interazione di scrittura drammaturgica, poetica e narrativa. La denominazione di questa operazione a largo raggio è *Progetto Fabula*.

I due grandi miti drammatici finora considerati sono quello della *Negazione* e quello della *Caduta*, ciascuno «trattato» secondo un'ottica per così dire «strabica»: un archetipo classico e un mito del mito. Il primo prevede la realizzazione in spettacolo del *Don Giovanni* di Molière (Mito della Negazione), il secondo la messa in scena di testi di autori italiani viventi liberamente ispirati all'archetipo molieriano o al personaggio di Don Giovanni. Lo stesso modulo si riproporrà per il secondo archetipo (*Riccardo III* di Shakespeare), con l'apporto di testi drammaturgici appositamente scritti.

L'ipotesi di lavoro, già ampiamente avviata, intende anche essere, magari di riflesso, una ricerca di estetica teatrale impegnata sul crinale dei rapporti tra mito e favola, reale e fantastico, reale e immaginario, reale e surreale — secondo la formulazione di Alfio Petri.

Una ripresa e un riuso del mito non possono risolversi oggi, per chi si riconosca nella funzione di un'immaginazione progettuale al tempo stesso inventiva e critica, che in *allegoria*. Di qui, l'attraversamento deritualizzante dell'archetipo e la sua rivisitazione contemporanea. Nella convinzione che il gran testo molieriano sia «una parabola in cui è legittimo ricercare significati universali», Petri si chiede: «Chi è Don Giovanni? È l'incarnazione di una violenta trasgressione oppure un'elegante deformazione di questa tra-

sgressione? È un eretico che non crede né al cielo né all'inferno? È l'*honnête homme* del Seicento, imperturbabile uomo di mondo che non si cura di nulla? Oppure è un uomo del Settecento per il gusto della trasgressione, per la volontà di ragionamento? Forse è un viaggiatore dello spazio labirintico dove il viaggio e la sosta si somigliano. Senza di lui non esisterebbero storia e poesia, e non ci sarebbe rappresentazione».

Il *Don Giovanni* di Molière «secondo Petri», previsto al Teatro delle Voci di Roma, si avvale della vivace traduzione di Paolo Guzzi.

Come dicevo, accanto all'archetipo molieriano ha preso forma la realizzazione del rapporto del Mito con varie scritture (drammaturgiche, narrative, poetiche, aforistiche) e interpretazioni di autori italiani viventi, sollecitati a misurarsi con il personaggio Don Giovanni mediante testi appositamente scritti.

Così, ecco che il *Don Giovanni plurale*, o — se si vuole — clonato da questi autori, uno spettro che, più che parlarsi addosso, si balbetta dentro, si annulla ai bordi del ridicolo.

Il *Don Giovanni* tragico ha generato il suo rovescio grottesco.

Al *Progetto Fabula* partecipano (per il «Mito della Negazione») i seguenti autori: Luigi Fontanella, Paolo Guzzi, Luigi Malerba, Dacia Maraini, Roberto Mazzucco, Cesare Milanese, Claudio Novelli, Edoardo Sanguineti, Fabio Storelli, Carla Vasio, Paolo Volponi (*Drammaturgia*); Gennaro Aceto, Francesco Belluomini, Franco Capasso, Franco Cavallo, Eros Costantini, Rodolfo Di Biasio, Marisa Di Jorio, Stefano Docimo, Franco Falasca, Francesco Leonetti, Mario Lunetta, Anna Malfaiara, Claudio Mutini, Francesco Muzzioli, Lamberto Pignotti, Folco Portinari, Claudio Rendina, Raffaella Spera, Ciro Vitiello (*Poesia*); Armando Adolgo, Paolo Guzzi, Mario Moroni (*Narrazione*). I primi testi drammaturgici ad andare in scena sono *Giovanni Tenorio, Atto Terzo, Scena Terza, Galateo, Don Giovanni a New York*. Tutti i testi degli autori italiani usciranno sul primo numero della rivista romana «Il Caffè». Per la cronaca, infine, non ci pare superfluo ricordare che il *Progetto Fabula* è stato venduto alla Televisione Italiana. □

EXIT

Raul Radice, o dello scrupolo

Era l'ultimo, per età certo, ma anche per esperienza e prestigio, d'una generazione che al mestiere di critico drammatico arrivava sulla lunga strada di una vocazione irrinunciabile, e che il mestiere esercitava con la modestia di un amore sincero. Raul Radice opponeva all'imponenza della figura la delicata e cordiale ironia di un maestro che, tra narrativa di raffinata scrittura e giornalismo di battaglia, ha dato al teatro il meglio di sé, della sua cultura, del suo gusto.

Dalle colonne dei giornali della sua Milano — *L'Italia*, *l'Ambrosiano*, *l'Europeo* e, infine, dal 1963 al '73, il *Corriere della Sera*, dove occupò la poltrona che era stata di Renato Simoni, per lasciarla poi a Roberto De Monticelli; e, succedendo a Silvio D'Amico, dalla scrivania di direttore dell'Accademia nazionale d'arte drammatica in Roma — Radice ha diffuso con apparente ritrosia e amabile signorilità, i frutti di una intelligenza e di uno scrupolo professionale quali oggi avremmo difficoltà a ritrovare.

Aveva 86 anni, un traguardo rispettabile. Ma quel che soprattutto rattrista, in questo momento di generale degrado cui la critica drammatica sembra essere condannata, è la convinzione che con Radice è finita un'epoca. C.M.P.

UNA SVOLTA NEI RAPPORTI
FRA ACCADEMIA E SCENA?

È IN CATTEDRA IL NOVECENTO L'ATENEO PRODUCE SPETTACOLI

Il panorama dei lavori in corso è vario e stimolante: forse, si riducono le distanze fra la ricerca universitaria e la pratica del palcoscenico.

SARA MAMONE

Il rischio, per gli insegnamenti di storia dello spettacolo, è quello di essere considerati da una parte, dall'accademia filologica e di tradizione, troppo frivoli e dall'altra, la fattualità del teatro, troppo teorici e accademici, senza pensare invece che proprio questa natura anfibia potrebbe portare benefici effetti all'uno e all'altro campo. Dei molti insegnamenti, la più parte si rivolge quest'anno al Novecento (oltre a quelli già citati in notiziario almeno Alonge Livio e Morleo a Torino, Albini a Genova, Bartoli a Viterbo, Taviani all'Aquila, Lapini a Siena, Cruciani e Savarese a Lecce, Tomasino a Palermo hanno in programma quest'anno corsi novecenteschi). Achille Mango e Silvana Sinisi hanno costituito a Salerno un «Centro studi per la ricerca sul teatro di sperimentazione, e persino il genovese insegnamento di letteratura greca intrattiene proficui rapporti con il presente del teatro, attraverso il costante colloquio con i teatranti e le istituzioni che si riallacciano alla stagione classica, esaminando problemi di traduzione, trascrizione, possibile adeguamento all'oggi. Insomma, proprio perché di istituzione relativamente recente, la materia non sembra troppo soffrire della lamentata estraneità dell'accademia alla società vivente. Anzi, una volta rafforzata nella propria strumentazione teorica, affronta in alcuni casi la prova ardua della prassi teatrale, certo memore dello stretto legame che in altri paesi da sempre esiste tra centri di studio teatrale e centri di propulsione produttiva. Non c'è *campus*, negli Stati Uniti, che non abbia il suo teatro e la sua compagnia, e in Francia sono noti i benefici dell'attività dell'*Alliance française*. Anche in Italia, la scoperta di un autore basilare come Ruzante fu merito di un teatro universitario, quello di Padova, che riuscì a portare al di fuori delle aule e al di sopra della lodevole amatorialità dei Cut (centri universitari teatrali gestiti dagli studenti) la grandezza dello scrittore pavano. In epoca di professionalità e mentre l'iniziativa studentesca sembra in questo campo languire, si presenta invece come moderna istituzione il Centro teatro Ateneo di Roma, diretto da Ferruccio Marotti, inaugurato nel giugno dell'81 come filiazione dell'Università capitolina e in partico-

lare del suo insegnamento di Storia dello Spettacolo. Dopo cinque anni di esperienze ai margini tra storiografia e prassi, il centro ha cominciato quest'anno una regolare stagione produttiva e distributiva, riaprendo dopo ventiquattro anni la sala di viale delle Scienze. Sono stati, i precedenti, anni intensi e tumultuosi, nei quali il bisogno di conoscere, capire, storicizzare, sperimentare, non si poneva limiti di metodo o di disciplina: dall'inaugurale *Progetto Artaud/l'utopia del teatro*, attraverso il teatro indiano e balinese, Grotowskj e Martha Graham, fino alla preziosa esperienza del corso di drammaturgia di Eduardo.

Mentre si moltiplicavano le registrazioni volte a consegnare alla storia l'immagine più completa dell'arte recitatoria di Eduardo, il centro ateneo cercava di carpirne (attraverso il suo impegno accademico e la diurna registrazione di tutto ciò che veniva detto, fatto, sperimentato) la più segreta natura di autore e didatta, contribuendo a conservare, al di là dei discutibili risultati drammaturgici e spettacolari, la testimonianza di quel farsi di un teatro che in Eduardo ebbe forse il suo più grande, certamente il suo ultimo esponente. Ed ora egli dà nome alla sezione forse più interessante delle molteplici avviate in questo primo anno di produzione e ospitalità (accanto alle altre linee che saturano i campi del possibile: la classicità con il «Progetto Shakespeare», l'attenzione al futuro con il progetto «Quale spazio per la ricerca», la giusta integrazione spaziale con «Il teatro Transnazionale»); appunto il «Progetto Eduardo; drammaturgia italiana» che, oltre ad aver fatto scendere in pedana volti nuovi e meno nuovi della drammaturgia (Bustric, De Berardinis, Servillo), vincola Dario Fo e Daniele Formica al progetto concreto di un saggio della Scuola di teoria e tecnica dell'improvvisazione. □

CRONACHE DAGLI ATENEI

Senza alcuna pretesa sistematica, cominciamo qui a dare informazioni sulle attività nell'ambito degli insegnamenti di Storia dello Spettacolo delle

Università italiane, a partire dall'indicazione dei corsi che quest'anno si stanno svolgendo, ed invitando chi fosse interessato a far conoscere ai lettori di «Hystrio» le proprie ricerche e i programmi futuri.

A MILANO - (Cattedra di Storia del teatro e dello spettacolo della facoltà di Lettere, via Festa del Perdono 7) Paolo Bosio tiene un corso monografico su *Le fiabe teatrali di Carlo Gozzi* e seminari su *L'evoluzione dello spazio scenico dalle origini all'Ottocento e Il teatro di Gabriele D'Annunzio* (con la collaborazione di M. Gabriella Riccobono). Inoltre, si svolgono regolarmente incontri, con la partecipazione di docenti, critici, registi e attori, sui principali avvenimenti teatrali cittadini.

A PADOVA - (Istituto di storia del teatro e dello spettacolo, via Pellegrino 1) l'interesse prevalente quest'anno per il teatro novecentesco trova una sua originale cifra nel corso organizzato da Umberto Artioli a Magistero con il collegamento tematico di quello (a Lettere) di Fernando Trebbi. Il primo si occupa di *Pirandello e il mito proponendo*, contro la consueta immagine nichilista e dissacrante, la presenza nell'opera del siciliano dei miti della Bibbia e della sapienza misterica della Grecia classica. Il secondo analizza *Strategie del personaggio e impossibilità della rappresentazione nel teatro di Pirandello; Teorie del dramma e questioni generali del teatro; Concetti del pensiero moderno e contemporaneo*. Questi insegnamenti contemplano collegamenti con i corsi di Storia e critica del cinema (Tinazzi), Filosofia moderna e contemporanea (Curi), Storia della filosofia (Pasqualotto) e Letteratura italiana (Brandalise).

A BOLOGNA sono numerose le occasioni, fornite dall'esistenza dell'unica università di spettacolo italiana, il ben noto Dams, in Strada Maggiore 34. Due i corsi di Drammaturgia: il primo, a cura di Claudio Meldolesi, verte quest'anno su quattro direttrici: *La storia del teatro drammatico occidentale dell'Ottocento e del Novecento; L'esperienza teatrale italiana del primo Ottocento; Il teatro di Gênet* (a cura di Sergio Colomba); *Iniziativa di confine del primo Novecento* (a cura di Eugenia Casini Ropa). Il secondo corso (Giuliano Scabia) *The king doth keep his revels to-night (Stanotte qui gran festa avrà il sovrano)*, *Osservazioni su A Midsummer-Night's Dream*, prevede anche seminari su *Marionette e burattini* (a cura di Remo Meloni), *Il nuovo teatro* (Marco De Marinis) e *Metodologia della ricerca sul campo: le fiabe* (Chiara Crepaldi). Complessa l'articolazione per istituzioni di regia (Armando Picchi): il corso monografico prevede *Osservazioni sulla teatralità potenziale e in atto; Il progetto e i contesti d'uso: dal testo letterario al testo drammatico, al libretto d'opera, al soggetto cinematografico, allo scenario per l'im-*

TUTTO SUL FU PASCAL

Agrigento, 7-10 dicembre: è ormai un appuntamento tradizionale degli studiosi di Pirandello, italiani e stranieri. Questo del 1987 è stato il 20° Convegno: il primo fu organizzato nel 1974 da Enzo Lauletta, fondatore del Centro nazionale di studi pirandelliani. Nel ventennio il Centro ha promosso convegni e seminari anche in altre città, ha contribuito alla fondazione di centri pirandelliani all'estero, ha acceso l'interesse verso l'opera pirandelliana.

Tema di quest'anno *Il fu Mattia Pascal*; relatore Giuseppe Petronio («Il primo Pirandello romanziere»), Nino Borsellino («Il fu Mattia Pascal: dall'autografo alla stampa»), M. Antonietta Grignani («Le parole di traverso: lingua e stile de *Il fu Mattia Pascal*»), Vitilio Masello (*Il fu Mattia Pascal*), Mario Ricciardi («Struttura narrativa de *Il fu Mattia Pascal*»), Arnaldo Di Benedetto («Il personaggio Mattia Pascal e la sua odissea»), Antonio Costa («*Il fu Mattia Pascal* in cinema»), Renzo Tian («*Il fu Mattia Pascal* a teatro») e Simona Costa («Comunicazioni»).

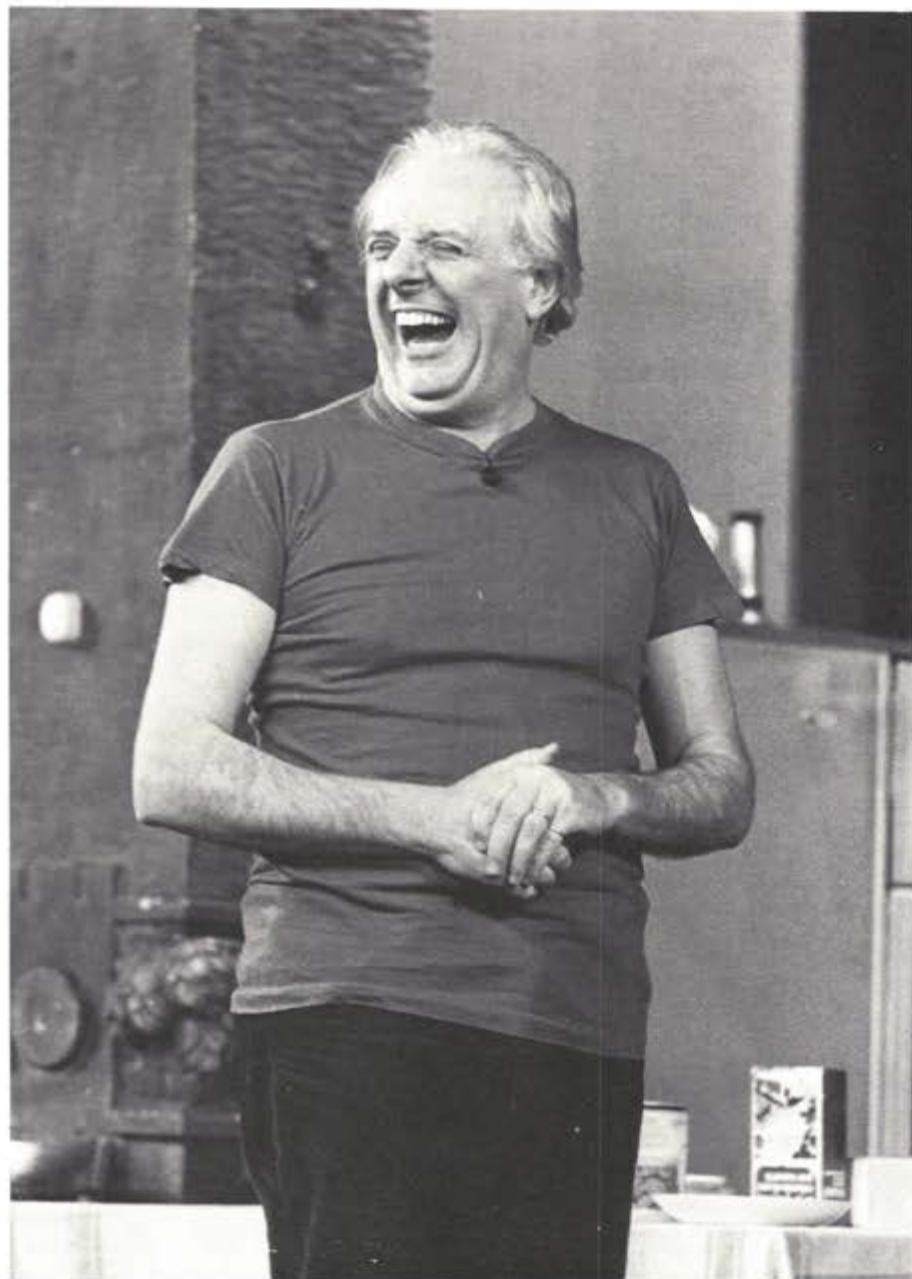
Notevolissimo l'apporto degli studiosi stranieri, dei quali diamo un conciso ragguaglio. Costa Andersson (Svezia), già docente all'Università di Stoccolma, si è occupato dell'estetismo pirandelliano. Il suo intervento ha toccato il tema della coscienza, che Pirandello affronta la prima volta nel saggio *Arte e coscienza d'oggi* e poi nel romanzo *L'Esclusa* e ne *Il fu Mattia Pascal*, per tornarvi nel dramma *Ciascuno a suo modo*. Andersson ha mostrato che molte osservazioni di Pirandello, dai saggi del 1899 fino al saggio *Umorismo*, sono tratti da *Le génie dans l'art* di Séailles. È evidente che Pirandello sentì il pensiero di Séailles come propria filosofia, soprattutto là dove questi esponeva la concezione secondo cui «l'arte prolunga la natura», ripresa da Bergson: onde alcune affinità notate tra Bergson e Pirandello.

Donatella Stocchi, Università di Rochester, New York: ha in corso di pubblicazione una monografia su *Il fu Mattia Pascal*. Si è soffermata sulle metafore del testo e i problemi interpretativi che rappresentano, analizzando le due premesse de *Il fu Mattia Pascal* e le problematiche emergenti dal rapporto tra conoscenza ed immaginario.

Costas Assimakopoulos (Grecia) romanziere, drammaturgo e regista di teatro e di cinema. Alla base del pensiero pirandelliano egli ha riscontrato lo stesso drammatico tentativo di autoconoscenza che ha caratterizzato i filosofi e i rettori della Magna Grecia: soprattutto Empedocle e il suo allievo Gorgia da Lentini.

Harry Kaufmann (Usa: ha studiato i legami che intercorrono tra Freud e Pirandello, analizzando alcuni punti de *Il fu Mattia Pascal*); Jean Michel Gardair (Francia), autore di un saggio su *Pirandello e il suo doppio*. Analizzando *Il fu Mattia Pascal* attraverso il sistema testuale, fonico, tematico e strutturale dei suoi vari echi e sdoppiamenti, evidenziando la funzione germinativa dell'opera nella letteratura moderna (Svevo e Montale). Nella discussione generale seguita, interessanti le comunicazioni di Fulvia Airoldi Namer (Francia) e di Julie Dashwood (Gran Bretagna). Vi è stata anche l'inaugurazione di una singolare mostra di Piero Gaudi il quale, con ben 325 opere, ha espresso la sua visione dell'universo pirandelliano. Il convegno si è concluso con una tavola rotonda presieduta da Walter Mauro, nella quale si è illustrata l'opera di Giorgio Bassani, cui è stato assegnato il «Premio Pirandello 1987». *Angela Gorini Santoli*

PARIGI - È morto il 1° marzo scorso, a 63 anni, Jean Le Poulain, direttore della *Comédie-Française* dal 1986. *Le Poulain* aveva avuto una lunga e fortunata carriera come attore comico, privilegiando Molière ma senza trascurare autori come Jarry, o Pinter. L'attore era giunto alla testa della *Comédie* in un momento difficile, dopo l'abbandono dell'innovatore Jean-Pierre Vincent. Il suo progetto di direzione «equilibrata» non si era ancora realizzato; le sue prime scelte avevano sollevato obiezioni, si parlava di «calo di tono» e di «restaurazione» nel massimo teatro francese.



provisazione. Lettura registica de *La cena delle beffe* di Sem Benelli (con esercitazioni pratiche) e incontri con esperti e uomini di teatro. Metodologia della critica dello spettacolo è l'insegnamento tenuto da Luigi Gozzi con un tema di ricerca su *La drammaturgia di Strindberg, dal naturalismo al teatro fantastico* e l'analisi delle posizioni dello scrittore. Il corso di semiologia dello spettacolo è diviso da Franco Ruffini nelle due sezioni storica (*Il teatro di Eizenstein*) e teorica (*Teatro e teorie «fatte a mano»*). Il vasto campo dell'organizzazione ed economia dello spettacolo è curato da Lamberto Trezzini con un programma piuttosto articolato che prevede un corso generale, *Rapporto sul teatro italiano di prosa e di musica* (così suddiviso: strutture ed istituzioni dal 1946 ai giorni nostri, profili storici della legislazione e dell'organizzazione dell'attività dello spettacolo: leggi e regolamenti vigenti su cinema, teatro e musica. L'odierno mercato dello spettacolo musicale. Aspetti della vita musicale nell'Italia del melodramma dall'epoca prefascista ad oggi; Il teatro di prosa: organizzazione ed economia: gestione privata, pubblica e cooperativistica. Aggiornamento di regolamenti e norme riguardanti i vari aspetti del teatro di prosa; Contratti di lavoro: scritture e contratti, impresa e impresariato dal '600 al '900; Le proposte di riforma dell'intero settore o dei singoli ambiti: le circolari ministeriali) e un ciclo di seminari ed esercitazioni (*Aggiornamento di regolamenti e norme riguardanti i vari aspetti del teatro di prosa; L'impresariato teatrale nell'Ottocento; Il pubblico ed*

il suo teatro in Estremo Oriente: l'esempio dell'Indonesia).

A FIRENZE, Storia dello Spettacolo si fonda sui due insegnamenti di Cesare Molinari (a Magistero, via del Parione 7) e di Siro Ferrone (Lettere, piazza Brunelleschi 4). In questa sede due sono i corsi di quest'anno: quello istituzionale, *Lineamenti di Storia dello Spettacolo: il luogo teatrale, gli attori, la drammaturgia, problemi di trascrizione e di edizione di testi teatrali e il teatro del vaudeville I: Eugène Labiche*.

A PISA Roberto Tessari (Lettere dipartimento di Storia delle Arti) al corso principale *Don Giovanni: i teatri della seduzione* affianca (in collaborazione con Fernando Mastropasqua) un seminario dedicato a *Il teatro dei primitivi*.

A NAPOLI Claudio Vicentini (Istituto universitario orientale, piazza San Giovanni Maggiore 30) prende in esame (*I giganti della montagna di Pirandello e il modello onirico nel teatro del Novecento*), il testo dell'ultima commedia di Pirandello per studiare la presenza del modello onirico nella scrittura drammaturgica e nelle pratiche sceniche del teatro del Novecento. Seminari: *Attualità del teatro di Eduardo* (Barbara de Miro d'Ajeta) *Lo spettacolo teatrale nell'Italia fascista degli anni Trenta* (Alessandro Tinterrì), *Analisi dello spettacolo teatrale*. S.M.

Dario Fo. Insegna tecnica dell'improvvisazione nell'ambito del «Progetto Eduardo»: dal teatro di piazza alle aule universitarie.

UN AVVENIMENTO:
TRADOTTA TUTTA L'OPERA DELLO SVEDESE

STRINDBERG QUESTO SCONOSCIUTO

Pur pregevoli, gli spettacoli che hanno impegnato registi come Pavolini, Visconti, Missiroli, Lavia o Pier'Alli si sono limitati a pochi testi famosi - Il curatore dell'opera omnia pubblicata da Mursia fa qui l'elenco delle omissioni - Fra queste «La moglie di Bengt», «Gustavo Vasa», «La sonata dei fantasmi», «Il luogo dell'incendio» e, soprattutto, «La strada maestra»: un vero capolavoro, impressionante allegoria sulla vita umana in forma di via Crucis.

ANDREA BISICCHIA



Se ripercorriamo la storia delle messinscena strindbergiane in Italia, ci accorgiamo come le scelte si siano particolarmente orientate verso due testi tanto famosi quanto fondamentali:

Il padre (1887) e *La signorina Giulia* (1888).

Il primo, dopo le interpretazioni di Achille Vitti (1895) e di Zacconi (1896), conobbe un lungo periodo di silenzio, e venne poi ripreso quattro volte tra il 1970 e il 1983 con le regie di Guicciardini, Lavia, Mezzadri, Sciacaluga. Il secondo testo, dopo l'interpretazione di Emilia Varini, con Zacconi (stagione 1887-98), ebbe una ripresa circa venticinque anni dopo con la compagnia Pavlova (1923), e dovette attendere più di tanti per registrare la sua fortuna sui nostri palcoscenici con le regie di Corrado Pavolini (1949), Luchino Visconti (1957), Mario Missiroli (1973), Pier'Alli (1981), Gino Zamperi (1982), Roberto Guicciardini (1983-84) e Otmar Krejca (1986).

Altri testi hanno trovato più volte la via della rappresentazione. I più frequentati sono stati: *Il Pellicano*, *I creditori* e *Danza di morte*; mentre va ricordata una messinscena, per pochi giorni, di *Svanevit*, e una di *Pasqua*, ovvero dello Strindberg orientato verso la favola; e una di *Kristina*, il solo dramma storico rappresentato in Italia; di parecchi atti unici, grazie soprattutto a giovani compagnie sperimentali, e di quattro suoi capolavori: *Il sogno* (1970) con la regia di Michael Meschke, per il Teatro Stabile di Torino, che ripropose lo svedese nel 1978 con *Verso Damasco*, l'intera trilogia realizzata da Mario Missiroli; *Temporale* (1980) con la regia di Giorgio Strehler, *C'è delitto e delitto* (1983) con la regia di Gabriele Lavia.

Se riflettiamo su queste messinscena nascono spontanee due considerazioni. La prima riguarda le traduzioni che, essendo poche, hanno determinato la riproposta degli stessi testi; la seconda si riferisce agli spazi scenici, in un'alternanza di sperimentazione e di grosse produzioni degli Stabili.

Essendo autore che metteva continuamente in discussione il genere teatrale, Strindberg ha offerto ai suoi realizzatori spunti per un continuo svecchiamento dello spazio scenico; ed essendo anticipatore delle avanguardie storiche, ha proiettato il suo teatro verso dimensioni in continua collisione con le verità sociali, con quelle fantastico-oniriche, con quelle «espressionistiche», con quelle del dramma storico.

Lo spazio scenico di Strindberg diventava spazio di riferimenti, che vanno dallo stile falsamente naturalistico a quello simbolico, dalle caratterizzazioni allucinate a quelle fantastiche, tutte attente a esaltare il palcoscenico come struttura fittizia. Questa diventa, così, la pagina bianca su cui la scrittura scenica si trasforma in azione drammatica, e la parola agisce in assoluta libertà.

Il regista che debba trasferire sul palcoscenico la parola strindbergiana si trova così dinnanzi ad elementi simbolici e metaforici tali che il quadro della significazione dello spazio non ha bisogno di grandi invenzioni per imporsi allo spettatore; ciò è dovuto al fatto che in Strindberg spazio scenico e spazio della coscienza tendono a integrarsi.

GRANDE COME SHAKESPEARE

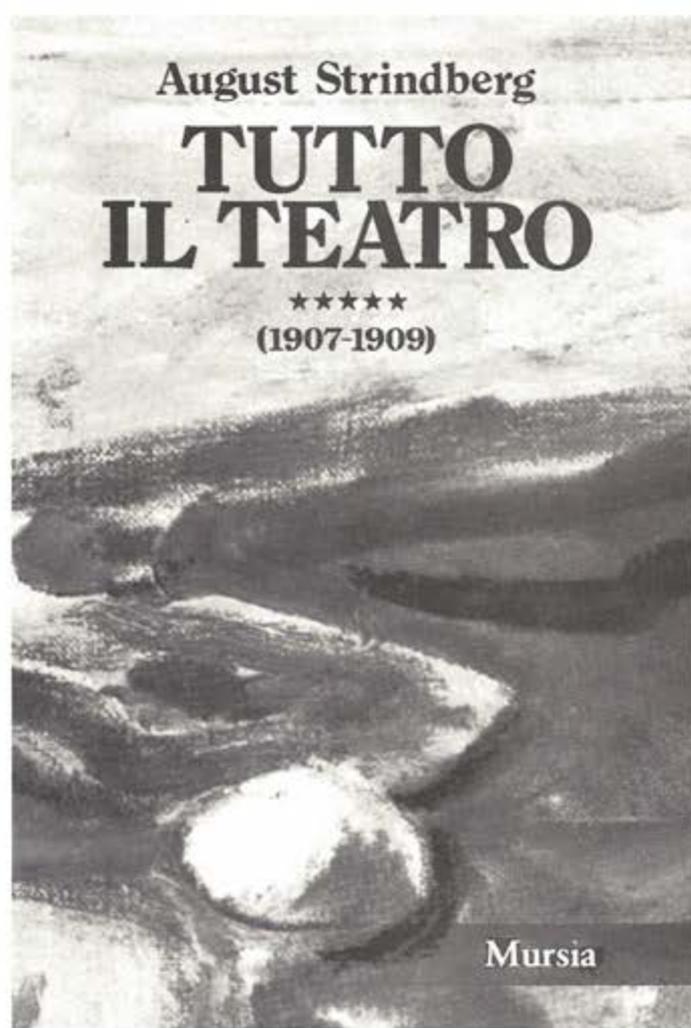
Cosa manca allora a noi per una conoscenza più organica e approfondita dello svedese? Certamente, testi mai rappresentati in Italia come *La moglie di Bengt* (1882), che considero il capolavoro del periodo giovanile, sia per la struttura drammaturgica, sia per la costruzione del personaggio di Margit, una creatura femminile che, vissuta in un mondo ovattato e protetto grazie alle cure di Bengt, scopre l'amaro della vita e si ribella, battendosi contro menzogne e tradimenti. Con Margit, Strindberg anticipa i ritratti di gran parte delle sue protagoniste femminili.

Altro testo importante da noi ignorato, rappresentato più volte nelle capitali straniere, è *Gustavo Vasa* (1899), che può essere paragonato a una grande tragedia di Shakespeare. Al centro di questo dramma storico è il grande Gustavo (1495-1560) nel momento più delicato del suo potere, quello che coincide con la rivolta di Dake e delle provincie meridionali. L'opera, insieme a *Maestro Olaf* (1872), e *Erik XIV* (1899), fa parte della trilogia dei Vasa, è considerata dagli studiosi come il capolavoro della serie dei drammi storici ed è la più rappresentata in Svezia.

Ma i testi di cui si sente veramente la mancanza sono: *Il luogo dell'incendio* (1907), *Opus 2* del Teatro da Camera, *La sonata dei fantasmi* (1908), *Opus 3*, e *La strada maestra*. Sono tre capolavori riassuntivi dell'intera poetica strindbergiana, compatti nella struttura, ricchi nei contenuti, rivoluzionari nella forma. Il primo è una sorta di *Trilling*, perché teso alla scoperta di chi ha causato un incendio, anche se appare chiaro che a Strindberg non interessa l'indagine poliziesca ma quella morale, che permette di enunciare e denunciare la tragicità della vita.

La sonata dei fantasmi è un capolavoro del teatro di tutti i tempi.

CINQUE ANNI DI LAVORO



Credavamo di conoscere Strindberg: errore. Del grande scandinavo le scene italiane hanno proposto soltanto alcune opere, sempre le stesse. Autentici capolavori non sono invece mai stati rappresentati.

L'ampiezza delle lacune, la vastità della nostra ignoranza è messa in luce dai cinque volumi (l'ultimo è uscito da poco) di *Tutto il teatro di August Strindberg*, edito da Mursia, a cura di Andrea Bisicchia. L'impresa, mai tentata prima d'ora in Italia, ha impegnato per oltre cinque anni uno staff di traduttori coordinati da Bisicchia: Janos Kaipl, Rosella Lanari, Alfhild Motzfeldt, Tidemand Joannessen, Maria Virginia Santiprosperi Kaipl, Carlo Picchio.

Ognuno dei cinque volumi è corredato da saggi introduttivi, note ai testi e bibliografia.

A Andrea Bisicchia — che per il suo lavoro su Strindberg ha avuto il Premio Fabbri 1988 — abbiamo chiesto di indicarci, alla luce di questa meritoria impresa della Mursia editrice, quali sono alcuni dei «tesori» da mettere in luce in questa finalmente reale «scoperta» di Strindberg.

Messo in scena da Max Reinhardt nel 1917, fu apprezzato dal nostro Bragaglia, ma non ha mai avuto un vero battesimo della scena, e io sono certo che questa «danza macabra», questo straordinario *totentanz*, — con il suo mistero, le sue simbologie, quei personaggi che si ritrovano per vent'anni sempre alla stessa cena — potrebbe stimolare un regista di grande inventiva.

TESTAMENTO SPIRITUALE

Fra le imperdonabili omissioni della nostra scena è anche *La strada maestra*, testamento spirituale del drammaturgo, scritta nel 1909, e rappresentata lo stesso anno al *Teatro Intimo* con successo incerto, tanto da essere replicata per sole sedici sere.

La tecnica è quella dello *stationen-drama*, motivo per cui è stata definita (Gunnar Allen) «la quarta parte della Trilogia di *Verso Dama-*



SCO». Si tratta infatti di un dramma itinerante in sette tappe che vede il protagonista muoversi in stazioni diverse: sulle montagne, presso i mulini a vento, a Asianopoli, nella galleria di una città, nel parco vicino a un crematorio, nell'ultimo cancello, infine in una selva oscura. Non è più un viaggio di conoscenza né, tanto meno, un viaggio mistico, bensì un viaggio all'interno di una umanità ipocrita, malvagia, crudele.

Protagonista è il Cacciatore, che ha come alter-ego un Pellegrino. Per il Cacciatore la strada è stata irta di pietre e la terra, amabile tentatrice, ormai non può che accoglierlo nel suo grembo dopo l'ultimo viaggio, durante il quale sono avvenuti strani incontri e strane recite, come quella della «pastorale», tra due mulini a vento.

Nella seconda tappa del viaggio il Cacciatore incontra una fanciulla che gli ricorda come ormai lui viva con la morte nel cuore, pur non vestendo a lutto, e come la sua vita si sia spogliata da ogni ricordo. Il Cacciatore ribatte che è possibile vivere solo se ci si libera dalla memoria. Da Valbugiarda, intanto i due arrivano a Asianopoli, dove incontrano un Maestro, preda delle farneticazioni di un Fabbro, simbolo della vanità intellettuale, che fa leva anche sul salotto letterario della moglie.

L'accusa di Strindberg, qui, è contro la nuova borghesia, che crede di poter comprare tutto, anche l'anima. La terza tappa diventa così satira della stupidità di chi crede di esercitare un potere che non gli appartiene. A Asianopoli, terra di asini, può sopravvivere soltanto colui che sa fare bene uso dell'encomio nei confronti del padrone. Con la quarta tappa ci troviamo nella galleria della città di Thofeth, specie di fogna nella quale scorre tutto. Il Cacciatore incontra un Suonatore che esalta, come unica fede, la dottrina dell'evoluzione, poi una Ragazza, un Fotografo con moglie, una Fioraia, Moller (un assassino) e un Giapponese. Thofeth è una città disumana, luogo dei vizi, sentina di tutti i mali. Per seguire la Ragazza il Pellegrino abbandona il Cacciatore, che però ben conosce quei luoghi, perché appartengono alla sua infanzia, ed è al corrente di un avvenimento di cui nessuno parla: il delitto Moller, il terribile segreto del luogo. L'incontro più drammatico è quello col Giapponese che, insoddisfatto di Thofeth, chiede al Cacciatore di aiutarlo a morire. Anche il Giap-

ponese ha una storia tormentata: ha abbandonato il paese natale dopo avere commesso dei crimini, si è trasferito in questa città per rifarsi una vita e ha preso coscienza che il male è nella carne e che l'anima può essere purificata solo attraverso il dolore. Anche lui ha viaggiato molto col nome di Hiroshima, quello della città natale, ma non ha mai trovato requie; ormai vuole riposare per sempre, sicché invita il Cacciatore al crematorio, dove il suo corpo dovrà essere bruciato.

LO SCHELETRO E LA CARNE

Arriva, intanto, l'assassino, diventato l'uomo più potente della città, grazie alla massoneria. Tra i due ci sono vecchi debiti, perché i delitti da lui commessi erano stati attribuiti al Cacciatore che era stato condannato a una sorta di morte civile. Da Muller saprà che la Ragazza, di cui si è invaghito il Pellegrino, è sua figlia.

Si arriva alla terzultima tappa, quella del parco presso il crematorio, dove incontra il Giapponese, ormai pronto per l'ultimo viaggio, semplice scheletro in abito di carne. Il Giapponese chiede al Cacciatore cosa ne pensi della vita; e la risposta è che è più amara della morte, perché è soltanto una pagliacciata.

Il Giapponese andrà a riposare per sempre mentre il Cacciatore si avvia verso la sua penultima tappa, dove avviene l'incontro con la Bambina, che gli permette di ritrovare la speranza e l'innocenza. È per lui, l'incontro, un po' di luce nelle tenebre, prima di addentrarsi nella selva oscura, dove s'imbatte in una Donna che gli ricorda sconfitte e abbandoni, e gli chiede se è ancora disposto a sostenere la causa umana. Consapevole di avere dinnanzi a sé Satana, scaccia la Donna. Arriva poi il Tentatore, per riscuotere i crediti e il Cacciatore lancia allora la sua ultima invettiva contro la società, ritenuta una fornace che tutto incenerisce e distrugge. Ormai è solo, ha combattuto contro tutti, persino contro Dio; ma vinto dalla sua bontà gli chiede di benedirlo, avendo tanto sofferto per non essere stato quel che voleva essere.

Ecco, sommariamente indicati, i temi di questa allegoria umana in forma di *Via Crucis*. Ecco alcune notizie su uno Strindberg ancora sconosciuto, da proporre a un teatro come quello italiano, in crisi evidente di repertorio. □





Nelle illustrazioni al servizio, sotto il titolo di apertura: August Strindberg a Stoccolma in inverno. Nella pagina seguente, la copertina di «Tutto il teatro» pubblicato da Mursia. Nella pagina a fianco, in alto, tre fotografie dello scrittore, scattate negli anni 1869, 1882, 1886. Sotto, un'immagine dell'edizione svedese del 1948, a Malmö, di «Gustav Vasa» e di quella del «Carlo

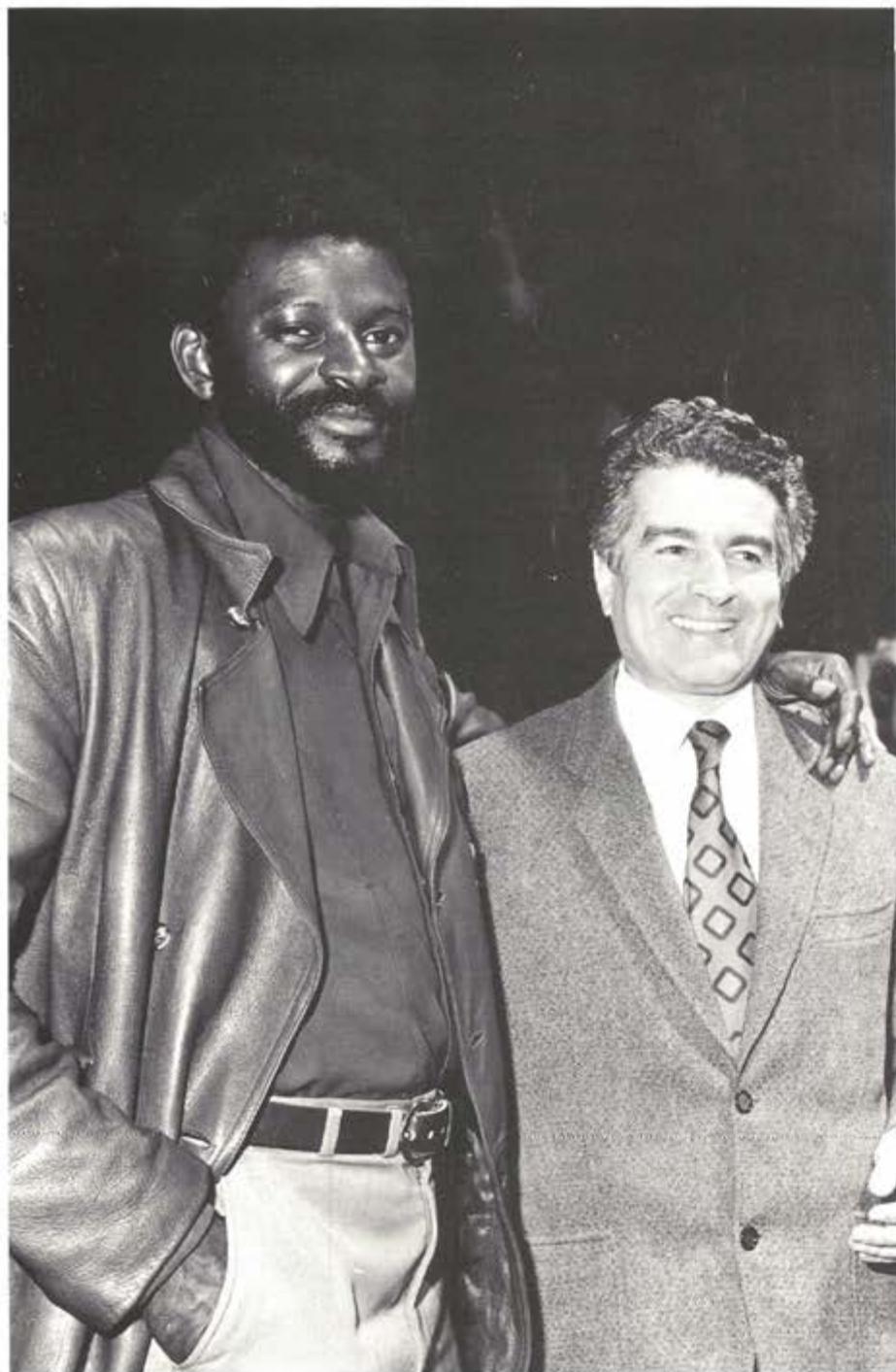
XII» del 1957. In questa pagina, da sinistra: Ake Fridell e Karin Kaoli in «La sposa incoronata» (ed. 1952), Glauco Mauri e Anna Maria Guarnieri in «Verso Damasco», regia di Missiroli (1978) e Tino Carraro e Francesca Benedetti in «Il temporale», una regia di Giorgio Strehler (1980), che è stata poi ripresa anche a Parigi, per il Teatro d'Europa.



GLI SCRITTI POSTUMI DI UN MAESTRO

IL LUNGO VIAGGIO DI GUERRIERI NEL TEATRO

MARIO PROSPERI



Lo spettatore critico. Raccolta di saggi di Gerardo Guerrieri. Editore Valerio Levi, Roma 1987. Collana diretta da Luciano Lucignani. Prefazione di Giorgio Prosperi.

Questo libro già preparato col consenso dello stesso Guerrieri, ma uscito ora postumo, potrebbe e dovrebbe essere accolto come un libro d'esordio, una promessa.

Chi infatti abbia avuto la possibilità di visionare, sia pure superficialmente, i materiali raccolti nel suo sterminato archivio, si rende conto che quanto di lui era già apparso in forma di saggi su riviste o di introduzioni su libri, e che questo libro unisce ora in raccolta, non costituisce che una minima parte dell'opera in fieri, rimasta incompiuta e inedita, di Gerardo Guerrieri.

Primo fra tutti il libro sulla Duse, rimandato di anno in anno, mentre il panorama della ricerca si ingrandiva suggerendo l'ambizione di un ritratto ravvicinato del teatro europeo dall'Ottocento al Novecento, corredato non da una ma da cento biografie, da Alessandro Dumas *filis* agli autori del nascente cinematografo; lumeggiante gli amori-romanzo con Boito e con D'Annunzio, la fedeltà ideale di Henrik Ibsen, il rapporto straordinario che legò la Duse da un lato al nascente Teatro d'Arte di Mosca, dall'altro alle origini del Teatro americano. Ho citato questo solo terreno per dare un'idea dei grandi obiettivi di Gerardo storiografo, della completezza della sua documentazione, della mutazione e crescita continua dell'orizzonte dell'opera man mano che procedeva l'esplorazione delle fonti.

Nel libro appena uscito sono tuttavia presenti, come un rigoroso campionario, tutte le aree (principali) su cui Gerardo Guerrieri aveva accumulato una dottrina unica e un punto di vista autorevole: il teatro americano, che ha costituito un'autentica specializzazione «precoce» (il primo saggio è del '45); dalle oscure origini ottocentesche ai *Blues* di Tennessee Williams (da Guerrieri splendidamente tradotti), all'intera opera teatrale di Arthur Miller; Stanislavski (il saggio qui pubblicato costituisce l'introduzione al *Lavoro dell'attore*, che presentava per la prima volta in Italia i documenti e i diari del laboratorio di Stanislavski); Cecov (mirabilmente tradotto dallo stesso Guerrieri, il quale aveva con questo autore un'empatia particolare che lo guidava a intuizioni ricche di nuove virtualità interpretative); Shakespeare (il saggio qui pubblicato riferisce della tardiva e difficoltosa introduzione in Italia dell'opera shakespeariana, osteggiata dai classicisti e dall'Alfieri); Pirandello (il saggio presente nella raccolta affronta un punto chiave: il passaggio dalla narrativa al dramma, tra il 1915 e il 1924, attraverso la continuità di discorso che è riscontrabile tra *I Quaderni di Serafino Gubbio operatore* e *Ciascuno a suo modo.*); Büchner (è di Guerrieri il merito di aver riproposto in Italia l'opera del ventenne Büchner, contro canto isolato e

Gerardo Guerrieri con Le Roi Jones.

geniale al classicismo tedesco, riferimento obbligato delle avanguardie del secolo seguente). E ancora Luchino Visconti, di cui Guerrieri fu assiduo collaboratore e del cui «apprendistato» dà conto in questo saggio, tra l'esperienza nel cinema francese e il ruolo assunto nel nascente neorealismo, fino agli esordi teatrali tra Cocteau e gli esistenzialisti; infine la sperimentazione italiana (il saggio presente nella raccolta ripercorre, commenta e integra il libro di Franco Quadri, *Avanguardia teatrale in Italia, 1960-76*, facendo opportunamente intravedere l'influenza avuta, nell'evolversi di tendenze e posizioni dei gruppi italiani, dai grandi spettacoli che lo stesso Guerrieri aveva mostrato in Italia attraverso il Teatro Club: il Noh, le danze balinesi, il Kathakali, il Living Theater, Bob Wilson, Tadeusz Kantor, ecc.)

Gerardo Guerrieri è uno di quegli autori, o meglio maestri, la cui opera edita — pur ammirevole — dà difficilmente conto dell'influenza esercitata attraverso la capacità di coinvolgimento attivo nell'avventura della ricerca che Guerrieri possedeva con naturalezza, sorretto sempre da entusiasmo, curiosità, tenacia e lucidità.

Il gesto di «far conoscere», di illuminare, ispirare, suggerire e correggere accompagnò sempre l'intuizione che guidava le sue analisi e le sue interpretazioni. Questo rende i suoi scritti aperti e leggibili, profondi e chiari, avventurosi e documentati al tempo stesso.

Sarebbe auspicabile che questa pubblicazione, così ricca già e, come dicevo, «promettente», stimolasse a far conoscere in modo più completo il «personaggio», anche oltre l'autore. La mostra che gli dedica il Teatro Politecnico, ospite dell'Università di Roma al Teatro Ateneo (mostra di scritti e di fotografie da lui stesso scattate con sensibilità di artista in ogni parte del mondo) vuole essere un altro «atto» di introduzione alla conoscenza del suo carattere e della sua opera. Il seguito è affidato agli esperti — universitari e non — a cui resta affidato il suo archivio.

Sarebbe auspicabile anche un libro che raccogliesse i suoi scritti «segreti», i diari — di cui si è ascoltata una scelta in una versione radiofonica — e che costituiscono l'attività introspettiva, l'analisi delle contraddizioni che l'autore era «condannato» a mediare dentro di sé e che consentivano al lettore di partecipare al suo dramma, di seguire i passi che lo hanno avvicinato al gesto finale, tragico, con cui ha voluto rendersi, da se stesso, «incompiuto». □

Industria teatrale nella provincia dell'800

L'industria del teatro: Carlo Ritorni e lo spettacolo a Reggio Emilia nell'Ottocento, di Daniele Scagnoli. Società Editrice Il Mulino, Collana Proscenio, Bologna, 1987, L. 36.000.

Nel 1851 il vecchio e malandato Teatro di Cittadella, a Reggio, è distrutto da un incendio. Un ricambio quasi fisiologico condannava nell'Ottocento la vita dei teatri: distruggendo, il fuoco creava condizioni e progettualità per nuovi edifici, nuovi luoghi di proiezione ideale della Cultura dominante. *L'industria del teatro. Carlo Ritorni e lo spettacolo a Reggio Emilia nell'Ottocento*, quarto volume della collana Proscenio, promossa dal Teatro Municipale «Romolo Valli» di Reggio Emilia, per i tipi del Mulino, muove proprio dall'episodio storico dell'incendio del Cittadella, sviluppando un percorso d'indagine stellare. Al centro si colloca, dunque, il coagularsi di un'idea di Teatro nuovo, il luogo-monumento della società borghese che nel teatro si rappresenta e si celebra. A raggiera si dispone, invece, l'analisi delle idee e delle prassi che, in modo formicolante e «disordinato» costellano l'universo materiale della vita culturale e teatrale di una cittadina della «provincia» italiana, in un segmento d'epoca compreso tra gli ultimi fuochi giacobini e la metà del secolo XIX. Al conte Carlo Ritorni, che della vicenda storica del teatro a Reggio fu uno dei protagonisti più emblematici, è dedicata la terza parte del volume: Ritorni, figura eccentrica e contraddittoria, è l'autore degli *Annali reggiani*, e, significativamente, di quei *Consigli sull'arte di dirigere i teatri* dove si

configura in tutta evidenza il progetto di una direzione teatrale, principio ordinatore della vita del teatro, ispirata a tensioni estetiche, etiche e sociali. *Brunella Torresin*

In scena le novelle giovanili di Mann

Renzo Ricchi, *La corona d'oro*, Piovani editore, Padova, pagg. 64, L. 8.000.

Pubblicazione e prima rappresentazione quasi contemporanea per il lavoro teatrale di Renzo Ricchi *La corona d'oro*, libero adattamento di novelle giovanili di Thomas Mann.

Poco dopo, infatti, l'uscita in libreria del testo pubblicato dall'editore Piovani, una compagnia di giovani di Firenze («Le Maschere») l'ha portato in scena per la prima volta sul palcoscenico del Teatro Niccolini.

Le novelle riviste e adattate da Renzo Ricchi sono *Tristano e il piccolo signor Friedemann*, con inserti significativi dal *Tonio Kroeger*: le vicende parallele del gobbo signor Friedemann e dello scrittore tisico e fallito Detlev Spinell sono prese e accostate da Ricchi come simboli di una poetica condizione di sensibilità e di fuga nel mondo ideale dell'arte. E alla debolezza e alla fragilità di queste figure di «diversi» si contrappone la brutale intolleranza e la «sanità» ostentata di personaggi in cui sembra concretizzarsi una sinistra e minacciosa atmosfera storica.

Una chiarezza e un'efficacia immediata si accompagnano, nel testo di Ricchi, alla restituzione di tutta la ricchezza e la raffinata complessità delle atmosfere manniane: salvando, in parte, anche l'ambiguità della descrizione — partecipe oppure ironica? — di queste figure di sconfitti innamorati dei miti sublimi dell'arte. *F.T.*

Testi per la scena nati da un concorso

Saverio Fineo, *Teatralia*. Edizione Apulia, Bari, pagg. 268, 2 vol., L. 4.500.

Si tratta di un'antologia di testi teatrali pubblicati in occasione del primo e del secondo concorso nazionale per il teatro «Apulia 1970-1971»: Mario Giusti: *Il diritto del cane*; Gianni Bonati: *La moda del cilindro*; Pio Ferrari: *Il giustiziere giusto*; Saverio Fineo: *Quelli che si rispettano* (fuori concorso); Gianni Bonati: *Due dopo i pasti*; Oscar Cecchi: *L'incubo atomico*; Pio Ferrari: *Il fuoco sacro*; Saverio Fineo: *Nennè si sposa* (fuori concorso); Raffaella Frangipane: *Ultime leve*; Marisa Minati: *Povero Gianni*.

Il nipote di Rameau e il servo Jacques

Denis Diderot, *Il nipote di Rameau - Jacques il fatalista*, traduzione, introduzione e note di Lanfranco Binni, Garzanti, Milano 1988, pagg. 392, L. 9.500.

I due capolavori dello scrittore, filosofo e drammaturgo illuminista, vengono riproposti nella nuova e curata traduzione dello storico della letteratura Lanfranco Binni, che arricchisce i testi con un vasto e importante apparato di note, una introduzione ampia e funzionale, e una ragionata guida bibliografica. Né racconto, né romanzo, né trattato filosofico, ma «satira» nel significato latino del termine, il ritratto del bizzarro nipote del famoso musicista Rameau, trova in Francia spesso la via del palcoscenico nell'interpretazioni di famosi attori, quali Pierre Fresnay. Nello stesso periodo in cui scrive il *Paradoxe sur le comédien* (1773), Diderot crea lo straordinario personaggio del servo Jacques in amaro e spassoso dialogo col padrone. Due «elogi della ragione» come unica fonte per l'uomo, d'arte e di libertà. *M.P.*

Le pagine di Verga destinate alla scena

Giovanni Verga, *Teatro*, introduzione, note e apparati di Gianni Oliva, Garzanti, Milano 1988, pagg. 664, L. 12.000.

Tutto il teatro, i frammenti teatrali, i libretti d'o-

pera e le sceneggiature cinematografiche di Giovanni Verga, (tra quest'ultime, l'inedita *Caccia al lupo*), sono stati meritoriamente riuniti in un unico tomo che si configura indubbiamente come un importante strumento di conoscenza. Il volume è corredato da un apparato di note, un interessante profilo biografico e storico-critico dell'autore e della sua opera, e da una polposissima guida biografica, il tutto curato con sapienza storica e letteraria da Gianni Oliva. Accanto ai testi canonici del teatro verghiano si trovano alcuni abbozzi, e frammenti che si presentano come elementi indispensabili per ripercorrere criticamente l'itinerario complessivo del Verga drammaturgo. Si spera che questa pubblicazione serva da stimolo a «teatralisti» e operatori culturali per una proposta più ampia e frequente del teatro di Verga: teatro che, ovviamente, va rivisitato con aggiornati strumenti interpretativi. *M.P.*

La probità critica di Arnaldo Mariotti

Arnaldo Mariotti, *Spettacoli da una poltrona. Cronache del teatro di prosa*, Il vol., Libreria Editrice Fiorentina, Firenze, 1988, pagg. 161, L. 15.000. È stata pubblicata postuma, a nove anni dal primo volume, una seconda raccolta di recensioni teatrali di Arnaldo Mariotti, critico fiorentino e collaboratore dell'*Avvenire* e del *Giornale del mattino*. L'autore analizza gran parte degli spettacoli presentati nelle stagioni tra il 1958 e il 1982.

Incisivi e sintetici i giudizi sulle interpretazioni e sugli allestimenti, mentre largo spazio Mariotti ha dato all'approfondimento del rapporto con i testi, ricondotti alle intenzioni degli autori e rivisitati in una ricerca di valori morali ed etici, oltre che estetici.

Un punto di vista critico, a volte severo, da cui si può anche divergere, ma a cui vanno riconosciute buona fede e limpidezza dei giudizi, sincera passione e coerenza. *M.M.*

Uno psichiatra che scrive per la scena

Mario Ricotta, *La risposta*, Ilpalma, Palermo, pagg. 90, L. 4.000. Mario Ricotta *Drammi*, Edizione Priulla, Palermo, pagg. 180, L. 14.000. Mario Ricotta, *Colei che sbadiglia ovvero il quadro ed il buco*, Fasano Editore, Cosenza, pagg. 73, L. 3.000.

Giovane psichiatra siciliano, Mario Ricotta è un esempio di una drammaturgia solitaria e non professionista, ma dai numerosi titoli. Prende spunto dalle occasioni che la sua professione gli offre per dare vita a testi teatrali sulla condizione umana spersonalizzata, resa anonima, genericamente definita. *R.M.*

Ricordando Jacobbi con affetto e impegno

Anna Dolfi (a cura di), *Diciotto saggi su Ruggero Jacobbi*, Gabinetto G.P. Viesseux, Firenze 1987, pagg. 260, s.i.p.

Nel 1987 sono usciti gli Atti delle giornate di studio dedicate nel 1984 allo scomparso Ruggero Jacobbi. Ritmi italiani. E modi italiani: in questi saggi il contributo di Jacobbi all'analisi, allo studio e alla teoria del teatro contemporaneo è sempre almeno «geniale» e si spreca una commozione un po' melensa per un uomo che forse non l'avrebbe gradita. Jacobbi aveva un carattere sanguigno e, dall'esordio come fischiatore di brutti spettacoli a Roma (come Grassi e Strehler a Milano) fino alle ultime polemiche sul teatro di regia, ha sempre preso posizioni non condivisibili da tutti (Bernari parla di «vivere incauto»).

Tant'è. Il volume in oggetto contiene comunque una grande quantità di informazioni e di spunti critici sulla carriera di Jacobbi, da ricordare per il suo centinaio di regie teatrali, cinematografiche e televisive, per le molte traduzioni e interpretazioni critiche (tra le quali si segnala quella dello sterminato poema *Invenzione di Orfeo* di Jorge De Lima, uscita postuma), per la sua opera poetica e per la saggistica teatrale.

I nomi dei relatori rendono un'idea dell'impegno condensato in questo volume: Gina Lagorio, Carlo Bernari, Giorgio Luti, Anna Dolfi, Mladen Machiedo, Silvio Ramat, Piero Bigongiari, Roberto Sanesi, Francesco Paolo Memmo, Fabio Doplicher, Orazio Costa, Dario Puccini, Luciana Stegagno Picchio, Giuliano Manacorda, Vittorio Stella, Marzio Pieri, Oreste Macri, Luigi Baldacci. A.A.

Sulla diffidenza verso radio e tv

Giovanni Macchia, *Gli anni dell'attesa*, Adelphi, Milano 1987, pagg. 235, L. 18.000.

Questo volume che il grande francesista dedica a una serie di «incontri» per lui fondamentali, si conclude con un soggetto del 1964 dal titolo *Lo scrittore, la radio e la televisione*. In esso Macchia disegna una piccola storia di tale rapporto isolando molti episodi significativi. Ne emerge un quadro di diffidenza (da parte degli scrittori) e una progressiva acquisizione di coscienza della peculiarità dei due mezzi moderni. Macchia conclude dicendo che gli scrittori non dovrebbero «spegnere il televisore». A.A.

E se l'arte figurativa fosse nata dal teatro?

Pierre Francastel, *Guardare il teatro*, pres. di Fabrizio Cruciani, Il Mulino, Bologna 1987, pagg. 233, L. 20.000.

Davvero opportuna la riproposta di alcuni saggi di Pierre Francastel in italiano e a uso degli studi teatrali. Il grande studioso francese si era occupato a diverse riprese del teatro italiano del Medioevo e del Rinascimento, ma i suoi scritti sull'argomento erano finora dispersi in raccolte sulla storia dell'arte.

Per Francastel l'analisi filologica non riguarda il solo livello testuale ma anche le immagini e la materialità del lavoro d'arte. È il metodo della grande scuola francese che ha espresso personaggi come Fernand Braudel, con cui Francastel ha collaborato a lungo. La sua «sociologia dell'arte» rifiuta sia la convinzione che l'arte riproduca la realtà (Hauser) sia la decifrazione delle opere come segni e insiemi di simboli (Panofsky, Gombrich), e cerca di comprendere quella «molteplicità di valori e di livelli dell'immaginario» (Cruciani) che sta nell'opera in quanto prodotto dell'artista.

Francastel è ricordato per aver dimostrato che l'arte figurativa si è ispirata al teatro e non viceversa, come si credeva. Ma soprattutto è noto presso gli studiosi di teatro per avere risposto in modo sorprendente, ma convincente, alla domanda: il teatro è un'arte visiva? La risposta è no. Per convincersene bisogna leggere il suo saggio. A.A.

Nuove prospettive sul teatro del '400

Raimondo Guarino, *Teatro e culture della rappresentazione - Lo spettacolo in Italia nel Quattrocento*, Il Mulino, Bologna 1988, pagg. 376, L. 36.000. La casa editrice bolognese insiste nel suo impegno verso il teatro con una serie di volumi collettivi dedicati ognuno a un secolo di storia. Ora è la volta del Quattrocento. Come già per il Rinascimento qui vengono riuniti saggi di diversi autori, editi qui e là anche in tempi lontani.

Nella lunga prefazione il curatore mette in luce la molteplicità dei fatti che occorre considerare di pertinenza teatrale nel Quattrocento: dalle processioni alle sale di spettacolo, dalle arti visive e l'architettura ai testi delle commedie. Si tratta di un metodo storiografico che rileva il fatto teatrale come punta dell'iceberg (di tanti progetti e modi di essere) e si tratta anche dell'attenzione peculiare richiesta dai fenomeni teatrali del Medioevo, assai diversi dal modello che si affermerà nel Rinascimento e che ancora conosciamo.

Nel volume compaiono saggi di: R.C. Trexler, C. Falletti, L. Zorzi, A. Stauble, N. Pirrotta, M. Apollonio, C. Molinari, A. Chastel, F. Ruffini, F. Cruciani, F. Taviani. In appendice vi sono indicazioni bibliografiche per ulteriori approfondimenti. A.A.

Ancora su Molière ma in modo nuovo

Alfred Simon, *Molière, une vie*, molte ill. in b/n e col., La Manufacture, Lyon 1987, pagg. 556, s.i.p.

Un libro su Molière, ancora uno, e di un autore come Alfred Simon che al commediografo aveva dedicato la sua prima pubblicazione nella famosa collana popolare di Seuil (*Molière par lui-même*, 1957). Eppure siamo in presenza di un'opera affascinante, che realizza ciò che era nelle ambizioni del film di Ariane Mnouchkine (1981): ricostruire attraverso la vicenda biografica di Molière il teatro e la cultura di un'epoca e mostrare, nell'intreccio tra piccole vicende personali e grandi eventi storici, come taluni geni siano i massimi critici della loro società e ne prefigurino una diversa, forse migliore.

L'erudizione di Alfred Simon, unita alle sue provate capacità divulgative, alla sua partecipazione appassionata alle vicende teatrali di oggi e infine alla mole del presente volume, costituiscono la garanzia che l'operazione è riuscita. *Molière, une vie* si legge come un romanzo. E persino le divagazioni dell'autore o i suoi arditi paralleli (si segnala quello con Jean Genet per ciò che concerne la simbologia della regalità e la sua importanza nell'immaginario infantile) appassionano, anche quando aprono e non concludono delle possibili discussioni.

L'infanzia nel contesto di una Parigi «capitale del mondo», poi i tredici anni di peripezie con l'illustre Théâtre attraverso la Francia, infine i tredici anni parigini di successi e polemiche e lotte sorde, prima della morte lontano dal potere ma a contatto con il suo pubblico, insomma l'anabasi esistenziale del grande drammaturgo e dell'uomo pieno di contraddizioni sono rese da Simon con un linguaggio piano e ricco che permette di «vedere» ciò di cui si parla. Noi non abbiamo niente del genere, per esempio, su Goldoni. A.A.

Calato il sipario l'attore si confessa

Antonio Chiades, *A sipario chiuso*, Quaderni del teatro accademico, Castelfranco Veneto, 1987, pagg. 92, L. 9.000.

A sipario chiuso è il titolo di un volumetto in cui un giornalista professionista veneto, Antonio Chiades, ha raccolto trentatré conversazioni con altrettanti protagonisti della scena teatrale italiana. Attori dalla carriera più o meno lunga, ma tutti di sicura fama che l'autore ferma al termine di uno spettacolo o in un camerino con veloci osservazioni e qualche domanda, indagando sia nella sfera privata che professionale di ognuno.

Costante riappare il rapporto con il testo e la drammaturgia, la mancanza di autori contemporanei e i problemi connessi alla distribuzione di spettacoli nuovi. In definitiva la mancanza di libertà nel proprio lavoro che molti attori avvertono. Si ricompongono i tratti di una crisi in un frammento panoramico di opinioni e punti di vista a volte paradossalmente divergenti M.M.

La festa teatrale del Rinascimento

AA.VV. *Il teatro del Rinascimento*, a cura di Fabrizio Cruciani e Daniele Seragnoli, Il Mulino, Bologna 1987, pagg. 368, L. 34.000.

L'oggetto storiografico di questa raccolta di saggi, alcuni dei quali inediti e tradotti per la prima volta in italiano, è la scena rinascimentale interpretata nei suoi numerosi livelli culturali e artistici. L'opera ruota intorno all'idea che il teatro del Rinascimento sia stato un crogiuolo di culture (Roma del primo Cinquecento di stampo romano-fiorentino) in cui confluirono linguaggi e materiali disomogenei. La rivoluzione antropologica operata da questo teatro va ben oltre la semplice recitazione. Ecco, nella prima parte, lo studio della scenografia a prospettiva urbana concepita dai pittori-architetti-scenografi, la drammaturgia non più vincolata alle estetiche e alle poetiche, ma parte integrante della cultura coeva nelle sue molteplici

espressioni e stratificazioni. E ancora la Festa come momento celebrativo di questo ampio progetto della Corte rinascimentale, simbolo di una egemonia culturale. La seconda parte ricostruisce i momenti della vita dello spettacolo sulla scia di Venezia e del Ruzante; analizza l'interazione tra la Corte e la drammaturgia quale relazione tra committenza e fruizione. Alcuni capitoli iconografici definiscono l'immagine teatrale e il luogo scenico occupato da un vero e proprio monumento alla città, origine di valori al servizio del «principe» e del potere.

L'ultima parte è dedicata al passaggio dal teatro del Rinascimento a quello del Cinquecento nonché all'iconografia del «teatro all'italiana». Il teatro rinascimentale come punto di arrivo di una complessità culturale e punto di partenza per la storia del teatro moderno, dunque. E ancora, prospettiva architettonica della città e insieme restituzione della scena antica. Carmelo Pistillo

Anche il teatro ha i suoi abitanti

Jerome K. Jerome, *Il Paese di Teatro*, Ubulibri, Milano 1988, pagg. 109, L. 12.000.

L'autore di *Tre uomini in barca* conferma con questo libro le qualità dell'osservatore acuto e dell'umorista. *Paese di teatro* passa in rassegna le caratteristiche dei personaggi-tipo che appaiono sulla scena. Ed ecco sfilare l'eroe, il comico, l'avventuriero, l'avvocato, la domestica, il bambino etc... in altrettanti ritratti che disegnano vizi e virtù, usi e costumi; un esilarante trattato lombrosiano sulla tipologia degli abitanti della *ribalta* non molto lontana da quella del nostro tempo. Scritta col consueto garbo inglese, questa chicca editoriale è accompagnata dalle incisioni d'epoca di Barnard Partridge. C.P.

L'allucinazione teatrale di Charles Baudelaire

Charles Baudelaire, *Don Giovanni e Wagner*, Ubulibri, Milano 1988, pagg. 78, L. 12.000.

Questo libro raccoglie le esperienze di Baudelaire sia come autore che come critico e spettatore. Accanto agli schemi ideativi di tre opere (*Don Giovanni*, *L'ubriacone*, *Il Marchese del 1° USSARI*), troviamo l'intervento polemico del poeta a favore di Wagner, accolto con ostilità dal pubblico parigino nel 1861. In queste pagine, Baudelaire riprende l'analisi dell'opera wagneriana (è di quell'anno il famoso saggio sul musicista) e puntualizza la figura del poeta che comprende già lo spirito del critico.

L'ultima sezione del libro descrive lo sguardo critico di un cervello intossicato dall'hascisc, rapito dall'immaginazione e dalle allucinazioni durante uno spettacolo. C.P.

Martone dopo Godard va in visita a Alphaville

Mario Martone, *Ritorno ad Alphaville di Falso Movimento*, Ubulibri, Milano 1988, pagg. 142, L. 22.000.

Alphaville: città delle galassie governata dall'intelligenza artificiale di Alpha 60, un computer che condiziona l'uomo attraverso il linguaggio. Inventata da Godard in un film del '65, *Alphaville* appunto, è stata recentemente rivisitata da Mario Martone e Falso Movimento in uno dei più interessanti spettacoli delle ultime stagioni teatrali: *Ritorno ad Alphaville*, di cui Ubulibri ha pubblicato il testo, integrato dagli «sguardi incrociati» degli addetti ai lavori e da alcune considerazioni di metodo fatte dal regista.

La città, allora distrutta per mano di un agente segreto inviato dai governi terrestri, è stata ricostruita, ma da allora non se ne hanno notizie. Vi ritorna l'agente Dolmen Seybu, incaricato di recuperare gli schemi di Alpha 60. Non un rifacimento quindi, ma un possibile seguito alla storia di allora. All'intreccio fantascientifico e al tono poliziesco, fa da sfondo una complessa articolazione di riferimenti culturali che vanno dalla cibernetica all'*ai-kido* passando per Kandisky. Una riflessione sulla comunicazione e sul linguaggio, non priva di iro-

nia e di azione drammatica. Alphaville è una metafora, un discutere intorno alla percezione, e in definitiva intorno all'arte, che nega la parola e al tempo stesso la analizza con la precisione del saggio semiologico.

Il libro è arricchito da una documentazione fotografica dei 4 piani scenografici preparati per lo spettacolo e che avvolgono lo spettatore, permettendo ritmi e scansioni cinematografiche allo scorrere del racconto. *Melina Miele*

Studi di semiotica partiti da Praga

Keir Elam, *Semiotica del teatro*, Il Mulino, Bologna 1988, pagg. 279, L. 25.000.

Il libro presenta un quadro sistematico degli elementi e dei «segni» che rendono il messaggio drammaturgico differente da qualsiasi altro. L'ipotesi che viene avanzata è quella di una «fruttuosa complementarità scientifica» tra la semiotica del testo drammatico e la semiotica dello spettacolo teatrale. Sul piano epistemologico il libro si rifà sia alla tradizione teorica europea sia a quella anglo-sassone, più empirica, dei *drama studies*. Il tentativo di una nuova «drammatologia» ha inizio con una rassegna di studi di semiotica teatrale apparsi nel Novecento a partire dal circolo linguistico di Praga. Prosegue con un'analisi della logica comunicativa del dramma, soffermandosi sull'interazione tra testo scritto e recitazione: un rapporto non di semplice priorità, ma un insieme di implicazioni che costituiscono una densa intertestualità. Gli esempi sono numerosi: da Wilde a Osborne, da Marlowe a Shakespeare, da Shaw a Beckett. *Giancarlo Ricci*

Lo sguardo di Medusa

Jean-Pierre Vernant, *La morte negli occhi. Figure dell'Altro nell'antica Grecia*, Il Mulino, Bologna 1987, pagg. 96, L. 10.000

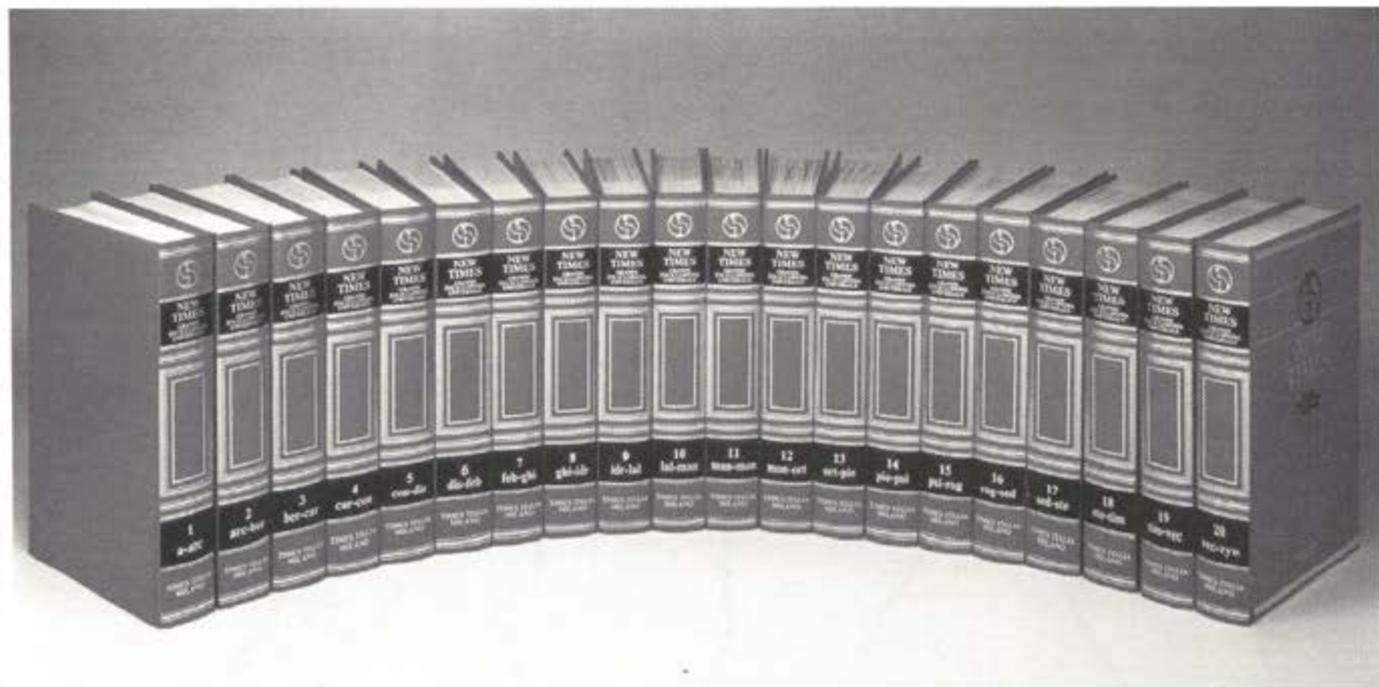
Vernant, ellenista e storico delle religioni, analizza nella cultura greca la costante opposizione tra Altro e Identico, tra civiltà e selvatichezza, tra ideale apollineo e frenesia dionisiaca: da questa dialettica sorge l'originarietà del teatro, il suo incessante gioco di figure e maschere. Fondando la propria riflessione su espliciti riferimenti alle opere di Omero, Esiodo, Erodoto, Callimaco, l'autore ripercorre gli emblemi di questa oscillazione attraverso tre divinità collegate ai riti di passaggio e riconducibili a una medesima sfera del soprannaturale: Dioniso, Artemide, Medusa. Afferma lo stesso Vernant nell'introduzione: «Mi sono imbattuto nel problema degli dèi greci legati a una maschera, di quelle divinità cioè che sono figurate mediante una semplice maschera, o il cui culto comporta delle maschere, sia votive sia portate dai celebranti. L'ipotesi è che, secondo modalità proprie, tutte e tre — Dioniso, Artemide e Medusa — siano in rapporto con ciò che chiamerò, in mancanza di meglio, l'alterità; esse riguardano l'esperienza che i Greci hanno potuto fare dell'Altro, nelle forme che essi gli hanno conferito». Per tratteggiare il problema possiamo dire che Dioniso, dio del teatro, fa irrompere nel quotidiano l'ebbrezza perturbante e il delirio estatico in forme socialmente accettate. Artemide, dea della caccia e delle zone liminari assolve anche una funzione mediatrice nella sua veste di dea dell'ospitalità. Infine Medusa: figura del disordine cosmico, con i suoi tratti deformati dalla maschera orrida. *G.R.*

Psicanalisi di Bergman

Marco Focchi, *L'oggetto immemore*, Franco Angeli, Milano 1988, pagg. 121, L. 18.000.

Tra i vari elementi storici e teorici di questo libro è interessante il modo con cui l'autore, partendo dalla struttura del personaggio Amleto, esplora il film di Bergman *Fanny & Alexander*. Focchi scrive: «L'Amleto è il mito generatore del film, il suo nucleo logico, un testo sotto il testo che in alcuni punti ne intreccia la trama. Le corrispondenze tra i personaggi (Amleto/Alexander, Claudio/il reverendo, Laerte/il sensitivo, ecc.) non implicano un'identità nel racconto, ma esprimono funzioni logiche omologhe». Lungo questo lavoro di analisi testuale l'autore annota: «La finzione letteraria consiste essenzialmente in un artificio che, in un battito, rende tangibile la realtà di una mancanza dietro la cortina dell'illusione». Con questa proposta Focchi — psicanalista, saggista, autore nel 1985 del libro *La lingua indiscreta* edito dallo stesso editore — annuncia un'esplorazione della nozione freudiana di fantasia e di memoria, di sublimazione e di verità, di sogno e di ricordo. Scrive: «L'arte e la letteratura non sono soltanto un tessuto di illusioni perché attraverso le loro finzioni danno accesso alla realtà soggettiva». Vari esempi letterari, tratti da Jünger e da Mann, sono lo spunto per interrogare una frontiera radicale al di là della quale la memoria non è in grado di accampare diritti. L'oggetto immemore riguarda dunque un aspetto dell'esistenza del soggetto mai dimenticata perché preliminare alla funzione stessa del ricordo. *G.R.*

LA GRANDE ENCICLOPEDIA NEW TIMES

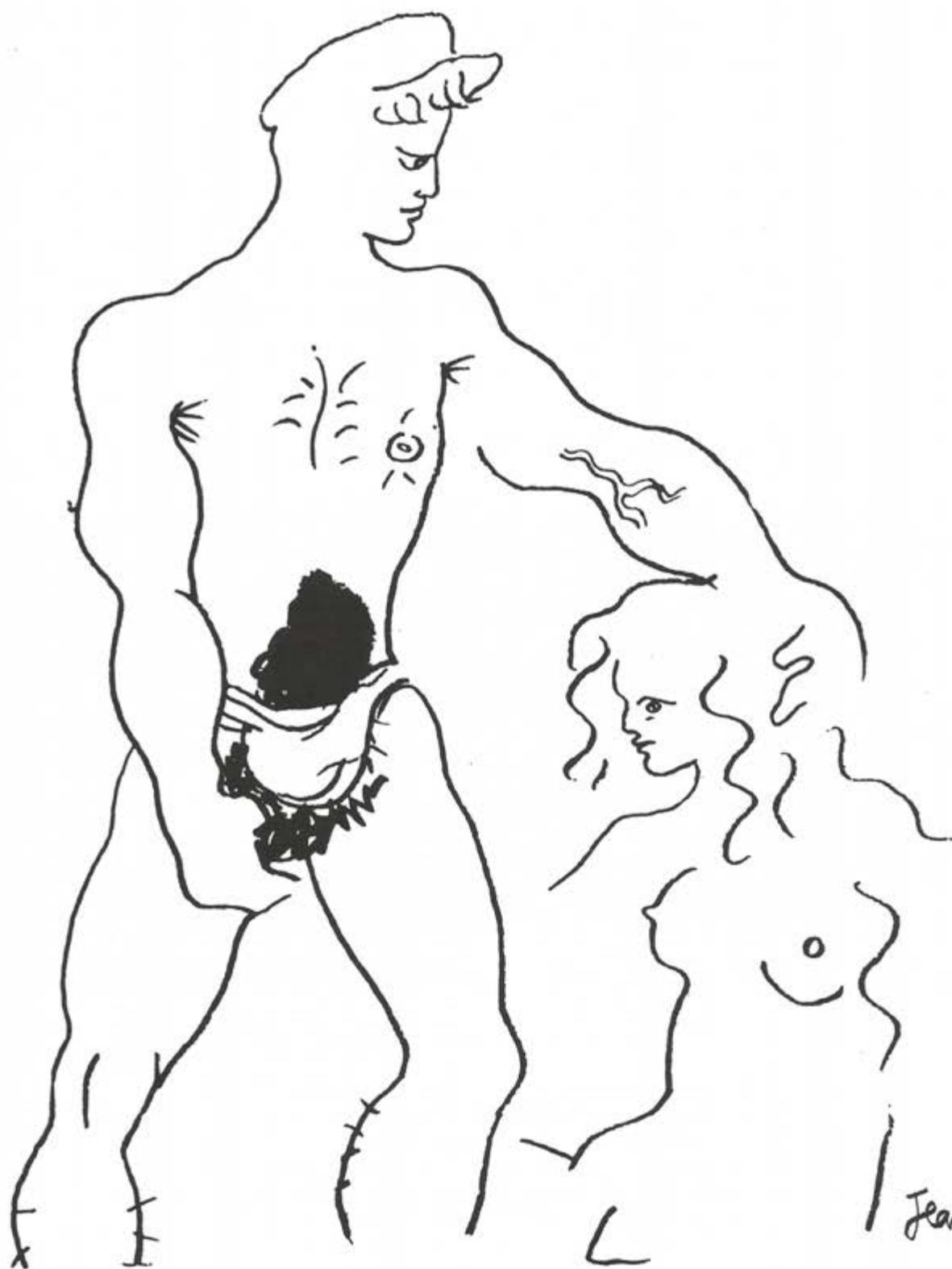


250.000 voci - 100.000 lemmi redatti da specialisti
20.000 voci tecnico-scientifiche di sviluppo eccezionale
30.000 illustrazioni a colori nel testo

250 monografie fuori testo redatte da Riccardo Bacchelli, Giorgio Bocca, Piero Chiara, Bettino Craxi, Alessandro Cutolo, Rudy De Cadaval, Davide Lajolo, Indro Montanelli, Ugo Ronfani, Carlo Sirtori, Flaminio Piccoli, Franco Valsecchi.
L. 2.500.000 (esclusi i volumi di aggiornamento)

LA BELLA E LA BESTIA

Commedia in due tempi di Luigi Lunari



Jean Cocteau

PRIMO TEMPO

A Lamberto Puggelli

La confortevole casa di Sir Anthony Anderson in una ridente cittadina della provincia inglese.

È domenica, 26 gennaio 1901: è la prima domenica dopo il 22 gennaio, ovviamente di quello stesso 1901. L'anno è significativo: si tratta del primo anno del Ventesimo secolo. Il 22 gennaio suona come un giorno qualsiasi: in realtà esso segnò la morte della regina Vittoria e, simbolicamente, la fine di un'epoca che non poteva sopravvivere troppo a lungo al secolo Diciannovesimo. La prima domenica dopo quel giorno — il 26 gennaio, appunto — vide naturalmente il luttuoso e storico evento al centro di tutte le funzioni religiose; ed è appunto da una di queste funzioni che la famiglia di Sir Anthony Anderson sta ritornando all'alzarsi del sipario.

Nelle orecchie, nelle menti, nei cuori echeggiano ancora le note dell'infinita variazioni sul tema. Con la regina Vittoria scompare un mondo irripetibile, l'umanità compie un balzo in quel buio che è sempre il futuro. Quale sarebbe stato questo futuro? Come scrisse Stanislaw Lec, «nessuno avrebbe mai potuto immaginare che al XIX secolo sarebbe succeduto il XX». Ma fu proprio così. La storia che segue si colloca più o meno nel momento di questo stupefacente passaggio.

È a un dipresso l'ora del the.

La famiglia di Sir Anthony Anderson sta rientrando in casa.

La prima ad entrare è la figlia di Sir Anthony, Elizabeth, seguita da suo marito: il Dr. Turner. Poi gli altri alla spicciolata: Sir Anthony Anderson, l'altra sua figlia Pamela, il marito di questa: il reverendo Chesterton.

L'aria di tutti è triste, di circostanza, come al ritorno da un funerale: l'unica animazione è causata dal freddo, dai «brrr!» che accompagnano il fregarsi delle mani, dal rapido rifocillarsi al calore del caminetto. Due servitori aiutano i signori a liberarsi di cappotti, mantelli, manicotti e bastoni. Le prime battute, come sempre in Inghilterra, riguardano anzitutto il tempo...

ELIZABETH - Che gelo, Dio, che gelo!

IL DR. TURNER - Senza dubbio la giornata più fredda dell'anno.

SIR ANTHONY - Il cielo è nero: sta per scatenarsi una bufera di neve.

PADRE CHESTERTON - Sono certo che il termometro è sceso di molto!

PAMELA - Da quanti giorni non vediamo il sole? (...poi il the.)

ELIZABETH - Crichton, per piacere: faccia servire subito il the.

IL DR. TURNER - Ah, sì: mi raccomando!

SIR ANTHONY - Per me un bricco a parte: molto leggero.

PADRE CHESTERTON - Purché sia caldo: bollente!

PAMELA - Sarà meglio scaldare anche il latte, Crichton!

(Nel calduccio dell'accogliente living room di Anderson House, tutti vanno ritrovando a poco a poco la gioia di vivere, o almeno la decisione di continuare a farlo. Tant'è vero che la successiva battuta del dottor Turner — pur nella compunzione doverosa — sembra voler dichiarare la fine del periodo di lutto)

IL DR. TURNER - La regina è morta... Viva il re. (Ma la cosa è giudicata prematura)

PAMELA - Povera regina Vittoria! È come se tutto un popolo fosse rimasto orfano.

PADRE CHESTERTON - Un lutto non solo per l'Inghilterra, ma per il mondo intero!

ELIZABETH - Così giovane ancora!

IL DR. TURNER - Beh, non giovanissima.

SIR ANTHONY - Oh, ma così presente ancora, così lucida, così attiva! Ve lo assicuro, io che ho avuto occasione di vederla!

ELIZABETH - Povera regina Vittoria!

(Pausa)

PADRE CHESTERTON - Beh, ma perché «povera regina Vittoria»? Perché ha incontrato anche lei quella morte che tutti ci attende? Ottantadue anni, una vita felice, una famiglia ideale, l'amore dei

suoi sudditi, una morte serena... Onestamente non possiamo dire che Dio e il destino siano stati ingenerosi con lei!

IL DR. TURNER - Non vorrei rifarci il sermone, spero.

PADRE CHESTERTON - Dio me ne guardi, tuttavia...

SIR ANTHONY - Un sermone eccellente, mio caro genero. Uno dei migliori sermoni che mi sia mai stato dato di sentire negli ultimi vent'anni!

PAMELA - Vero? Lo hanno detto anche Lady Bracknell, sir Toby, e insomma... tutti! Quando Richard è veramente ispirato, pochi possono reggere al confronto.

PADRE CHESTERTON - Oh, i temi non mancano. Diciamo che chiunque avrebbe saputo...

SIR ANTHONY - Oh, no no!

IL DR. TURNER - Certamente è un'epoca che si chiude. L'anno è faticoso! 1901: comincia il ventesimo secolo.

PADRE CHESTERTON - Lo dici come se stessi annunciando il regno dei cieli.

PERSONAGGI

Sir Anthony Anderson

Pamela

Elizabeth

Bella

Padre Chesterton

Il dr. Turner

Il tenente Fairchild

CONCORDANZE

Bella Anderson sarà anche: La Bella, La Piccola Licia, La Piccola Carlotta, La bella Miss degli inglesi

Il tenente Fairchild sarà anche: La Bestia, Il promesso sposo, L'imperatore Nerone, L'incorruttibile Robespierre, Il sultano Shahriyâr

Sir Anthony Anderson sarà anche: Il padre, Il vecchio Licio, Il vecchio conte di Corday, Il vecchio generale inglese

Il dottor Turner sarà anche: Primo marito, Petronio, Danton, L'arabo

Padre Chesterton sarà anche: Secondo marito, Paolo, Il cavaliere Des Grieux, Il capitano inglese

Elizabeth sarà anche: Prima sorella, Schiava, Sancelotta, Donna dell'harem

Pamela sarà anche: Seconda sorella, Schiava, Sancelotta, Donna dell'harem

IL DR. TURNER - Molto di più, molto di più. ELIZABETH - Oh, Edward, per l'amor di Dio, non cominciamo. Non oggi, ti prego!

PADRE CHESTERTON - E perché? Lascialo dire. Sentiamo, sentiamo.

IL DR. TURNER - Ma il ventesimo secolo, signori! Non sentite il fascino di questo traguardo?

SIR ANTHONY - Una volta era l'anno mille...

IL DR. TURNER - Ma no, ma no! L'anno mille era atteso come la fine del mondo: «appropinquante fine mundi» si scriveva nei testamenti. Il ventesimo secolo promette ben altro che la fine del mondo: promette il progresso illimitato.

L'uomo andrà sott'acqua come il capitano Nemo, volerà come Icaro...

SIR ANTHONY - Andrà sulla Luna!...

IL DR. TURNER - Prendetemi pure in giro, caro suocero: non è affatto escluso.

PADRE CHESTERTON - E ricadrà sulla terra, come Icaro, appunto, e come coloro che pretesero di costruire la torre di Babele...

IL DR. TURNER - L'automobile sarà quello che oggi è il cavallo, anche il paesino più sperduto avrà il suo telefono, e tutti possiederanno il videofono... Per vedere l'opera basterà schiacciare un bottone, e sul teletatro in salotto ecco in tre dimensioni Verdi, Wagner, Handel. Per andare a Parigi... basteranno tre ore di pneumotreno o, chissà, un quarto d'ora di velodirigibile. Prenderemo dal sole il calore per scaldare le case, e dal mare l'e-

nergia per muovere le navi! Un sistema di posta pneumatica collegherà tutto il mondo, e mangere-mo prugne d'inverno e arance d'estate... Se qualcuno soffrirà di cuore... oop!, ecco il cuore meccanico. La medicina avrà guarito tutte le malattie, e una volta spiegato quel piccolo dettaglio che è la recessione degli equinozi di Mercurio, neppure l'universo avrà più segreti!

PADRE CHESTERTON - Oh, sì: progresso scientifico, certo! E progresso economico: le macchine. Questo è forse scontato. Ma... e l'Uomo, in tutto questo? E lo spirito?

IL DR. TURNER - Oh, ma le macchine producendo ricchezza, a buon mercato, per tutti, elimineranno ogni tensione sociale, ogni ragione di conflitto tra i popoli. E questo vuol dire che non vi saranno più né guerre né rivoluzioni. Il ventesimo secolo sarà il secolo della pace, dell'amore, della fratellanza universale. Leggeremo i romanzi di Dickens come si leggono... che so: le Metamorfosi di Ovidio. E perfino i socialisti non avranno più niente da dire.

PADRE CHESTERTON - Dio v'ascolti, caro cognato.

IL DR. TURNER - Ma è ovvio! È matematico!

PAMELA - E le donne, scusate, in questo paradiso in terra?

IL DR. TURNER - E le donne... le donne... Avranno il diritto di voto!

PAMELA - Evviva! Hai sentito Elizabeth? Potremo votare anche noi! I signori uomini ci riconosceranno l'uso del cervello! E una donna potrà magari fare il medico, l'avvocato, essere indipendente...

IL DR. TURNER - Calma, calma: adesso non esageriamo!

PADRE CHESTERTON - Una donna ha anzitutto un marito, una casa, i figli...

IL DR. TURNER - Da fare ne ha fin troppo.

PAMELA - Ma se potremo votare...

ELIZABETH - Ma Pamela! Una donna sposata vota come suo marito, ma una donna indipendente? Una donna avvocato, una donna medico: come vota? Eh? Come vota?

PAMELA - Hai ragione, sorella cara: ritiro quel che ho detto: la donna potrà ragionare soltanto col cervello di suo marito.

ELIZABETH - Ma cara sorella, questo è quello che già facciamo.

SIR ANDERSON - Ecco le mie Lucrezie, le mie amazzoni, le mie Giovane d'Arco!

PADRE CHESTERTON - Non vorrei essere frainteso: un conto sono i diritti della donna, che tutti ormai riconoscono... in quelli che sono i loro giusti limiti: un conto è la decenza.

SIR ANDERSON - A proposito: e Bella? Dov'è Bella?

ELIZABETH *(chiamando)* - Bella!

PAMELA *(chiamando)* - Bella!

SIR ANDERSON - Non è entrata in casa con noi.

PADRE CHESTERTON - In chiesa era seduta accanto al tenente Fairchild: saranno rimasti indietro.

IL DR. TURNER - Da soli?

ELIZABETH *(chiamando)* - Bella!

PAMELA *(guardando dalla finestra nella strada)* - Eccola, è lei!

SIR ANDERSON - Beh, meno male: cominciavo a stare in pensiero: e la gente fa così presto a chiacchierare!...

(Si ode una porta che si apre; e immediatamente un grande colpo di vento gelido sembra spazzare la stanza.)

ELIZABETH - Chiudi la porta, Bella!

PAMELA - Non fare entrare il freddo!

(Un grande bang! segnala che Bella ha obbedito all'ordine.)

(Entra Bella, di furia.)

SIR ANDERSON - Finalmente, Bella! Dov'eri andata a finire?

BELLA - Oh, papà! Papà caro!

SIR ANDERSON - Ecco la mia bambina! Lei almeno non ha grilli per il capo, come le sue sorelle maritate: lei non protesta, lei non pensa a votare...

lei è veramente il piccolo angelo del mio focolare!

BELLA - Oh, papà caro!

SIR ANDERSON - Bambina mia!

ELIZABETH - E il tenente Fairchild, dov'è? Non era con te? Non t'ha accompagnato a casa?

(Suonano alla porta)

LO PSICOLOGO SULLA COMMEDIA

UNA FIABA PER LA SCENA CHE VIENE DAL SUBCONSCIO

MARCELLO CESA BIANCHI

Un insegnamento che sappia esprimersi come presentazione di valori e non soltanto di nozioni e che voglia realizzarsi in forme non impositive ma dialettiche, implicando la disponibilità a considerare i messaggi che coscientemente o meno il discente fornisce, le esigenze che esprime, le aspettative e le speranze che rivela. Questo insegnamento, che certamente è oggi irrinunciabile nell'educazione dei giovani, può utilmente affiancare alle forme didattiche più tradizionali la rappresentazione teatrale. E ciò non soltanto perché il teatro consente, nella identificazione ai personaggi, alle maschere la possibilità di vivere, soffrire e pensare in prima persona l'uno o l'altro tema della problematica esistenziale, ma anche perché la dialettica che contraddistingue il vivere dell'uomo, il conflitto che può derivarne fra tendenze intrinseche alla persona o al personaggio e/o fra queste e le influenze degli altri, della società, della storia possono essere posti in termini tali che ne emergano due o più soluzioni alternative; soluzioni analizzate con aderenza alla realtà e perciò prive di accenti manichei, in cui le luci e le ombre si sovrappongono e si susseguono.

In questa ottica, la trattazione teatrale di un tema «sempre» presente nella coscienza (e nell'inconscio) dell'uomo può permettere all'adolescente, al giovane di affrontare un problema essenziale per comprendere se stesso e la vita, o forse soprattutto se stesso nella vita pensata, sperata, temuta. Ma ciò se e in quanto l'autore del testo sappia tradurre in un linguaggio comprensibile e accettabile dalle nuove generazioni orientamenti che si basino — o almeno che non si contraddicano — posizioni significative nel mondo scientifico attuale.

Nel costruire la sua opera su un tema ricavato dalla tradizione popolare, oggetto di un'antica fiaba e già affrontato da un grandissimo artista come Jean Cocteau — un tema che già nella sua intitolazione si presenta in termini di contrapposizione ma anche di apertura dialettica — Luigi Lunari ha rispettato la linea scientifica elaborata da Bruno Bettelheim, un autore di primissimo piano nella psicologia attuale, che ha saputo individuare e realizzare nuove strade per comprendere e risolvere i problemi e le sofferenze dei ragazzi e dei giovani di oggi. Il rispetto delle regole teatrali e i limiti che necessariamente ne derivano non hanno falsato il senso dell'indirizzo scientifico-culturale: ne è derivata un'opera che, a mio giudizio, consentirà a molti adolescenti di riconoscersi e/o di confrontarsi con problemi forse in parte e solo confusamente avvertiti e di elaborare, discutendone coi loro docenti, le linee per riconoscerne e realizzare la propria identità.



LUIGI LUNARI è nato a Milano nel 1934. Si laurea in legge, studia composizione con G. C. Paribeni e direzione d'orchestra con Franco Ferrara. Si occupa di teatro in molte direzioni; per periodi di varia durata si dedica all'insegnamento universitario, alla critica militante, al teatro attivo, alla saggistica. Pubblica alcuni libri sul teatro anglosassone (L'Old Vic di Londra, Laurence Olivier, Il movimento drammatico irlandese, Henry Irving e il teatro borghese dell'800): è autore di fortunati originali televisivi (Accadde a Lisbona, Dedicato a un bambino, La resa dei conti, Le cinque giornate di Milano). Svolge intensa attività di traduttore; per la Bur di Rizzoli sta traducendo l'intera opera di Molière. Per quasi vent'anni collabora con Grassi e Strehler al Piccolo Teatro, da cui si allontana nel 1983.

Per il teatro scrive opere di deciso impegno civile e di satira politica: da Tarantella con un piede solo (1958), a Non so, non ho visto, se c'ero dormivo (1964), a I contrattempi del tenente Calley (1974). Nelle ultime tre stagioni ha visto rappresentate quattro commedie: L'incidente e Il Senatore Fox (con Renzo Montagnani), La stagione del garofano rosso (dedicata alla recente esperienza del governo Craxi), e questa La bella e la bestia, scritta nel 1987.

Ha pubblicato un'originale storia della figura e del mito di Maria di Nazareth (ed. Mondadori), e sta ultimando un romanzo dal titolo Scvejk a New York. □

ALCUNE ISTRUZIONI PER L'USO

Questa divagazione sul tema de La Bella e la Bestia è stata pensata e scritta nel 1987, e dunque alla luce di quella reinterpretazione della fiaba che la psicanalisi ha condotto in questi ultimi decenni.¹

In estrema sintesi: le fiabe sono viste come espressioni dell'inconscio collettivo, che fungono da strumenti di crescita della psicologia individuale. Nel caso specifico de La Bella e la Bestia, la fiaba — che appartiene al ciclo dello sposo-animale — «serve» a superare nell'individuo un originario orrore per il sesso e a dirottare verso un partner l'attrazione esercitata dal genitore di sesso opposto. Queste fiabe — scrive Bettelheim — «...insegnano semplicemente che per amare è assolutamente necessario un mutamento radicale dei precedenti atteggiamenti circa il sesso... Ciò che (nell'infanzia) era stato avvertito come pericoloso e ripugnante, come qualcosa da evitare, deve mutare le proprie sembianze così da essere percepito come qualcosa di realmente meraviglioso.

«Ciò che deve accadere è espresso, come sempre nelle fiabe, tramite un'immagine di enorme efficacia: un animale è trasformato in una persona bellissima... A trasformare l'animale sono l'affetto e la devozione dell'eroina. Perché la ragazza possa amare in modo pieno il suo partner, deve essere in grado di trasferire su di lui il suo anteriore, infantile attaccamento a suo padre. La Bella si unisce alla Bestia in virtù del suo amore per il padre, ma il suo amore, maturandosi, muta il suo oggetto principale, per quanto non senza difficoltà, come dice la storia. Alla fine, grazie al suo amore, sia il padre sia il marito sono restituiti alla vita. «Se è necessaria un'ulteriore conferma di questa

interpretazione del significato della storia, questa conferma è fornita dal particolare della Bella che chiede a suo padre di portarle una rosa (simbolo della verginità), e dalla circostanza che egli rischia la vita per soddisfare il suo desiderio...

«Quando le esigenze della Bestia si scontrano con l'amore della Bella per il padre, essa abbandona la Bestia per assistere il genitore. Ma poi il si rende conto di quanto ami la Bestia: e soltanto dopo che essa decide di lasciare la casa di suo padre per ricongiungersi con la Bestia — cioè dopo aver risolto i suoi legami edipici con suo padre — il sesso, che prima era ripugnante, diventa meraviglioso».

Questo dice Bettelheim, che qui peraltro ho brutalmente riassunto. Ma c'è una piccola ulteriore considerazione da fare: il lettore della fiaba è certamente contento che la Bestia si trasformi in un uomo bellissimo; egli però non ha compiuto il tragitto della Bella, che a poco a poco si è innamorata della Bestia e che — presumibilmente — ama il proprio partner così com'è. Perché deve essere «premiata» dalla trasformazione della Bestia in un Principe Azzurro? È bello ciò che è bello, o è bello ciò che piace? E infatti, nel film che Cocteau ha tratto dalla fiaba, nel 1944, c'è un dettaglio illuminante: quando la Bestia si trasforma nel Principe Azzurro, egli chiede alla Bella: «Non sei contenta?» E la Bella risponde: «Vedrò di abituarci». Quello dunque che questo testo innova sulla favola, nasce in un certo senso da questo spiraglio aperto

da Cocteau. Immaginiamo che la «mia» Bella — questa Bella Anderson collocata nel 1901, all'inizio del secolo, tra la morte della regina Vittoria e la nascita della psicanalisi — risolva le contraddizioni nascenti dall'orrore e dall'attrazione per il sesso, creandosi un proprio mondo di fantasia in cui vivere la propria contraddizione, dando sfogo alla propria «libido»; oppure, forse più esattamente, alle proprie (innocenti) libidini. Essa fa questo, ovviamente, su schemi che vengono forniti dal proprio patrimonio culturale: sarà dunque la piccola Licia di Quo Vadis tra le grinfie del perfido Nerone, la piccola Carlotta Corday tra le grinfie del perfido Robespierre, e via dicendo: dove il «perfido» è sempre la Bestia, che si presta ai suoi giochi, come in una strana «Mille e una notte».

Alla fine, quando Bella supera il proprio «complesso di Edipo» (o «di Elettra» che dir si voglia) nei riguardi del padre, essa è certo pronta a sposare il devoto tenente Archibald Fairchild, che non le apparirà più il «mamo» di prima, bensì un uomo a tutto titolo. Ma perché rinunciare alle fantasie della giovinezza? Perché «cercare di abituarci» come l'eroina di Cocteau? Come la signora Flor di Amado, nella sua tranquilla e indubitabile esistenza di sposa esemplare e devota, Bella si porta dietro le antiche fantasie. Vivrà davvero — grazie anche a questo — felice e contenta. (L.L.)

¹ Tra i testi cui si può fare preciso riferimento per un inquadramento e un approfondimento della questione, segnalo *Il mondo incantato* di Bruno Bettelheim e *Le fiabe interpretate* di Marie-Louise von Franz, espressioni rispettivamente della scuola freudiana e di quella junghiana.

SIR ANDERSON - Hanno suonato. Chi può essere a quest'ora?

BELLA - È il tenente Fairchild, papà! Forse... ho chiuso la porta troppo in fretta.

(Esce verso un'altra stanza della casa.)

Entra il tenente Fairchild: è raffreddato, e si tiene un fazzoletto premuto contro il naso. Non tanto per il raffreddore, quanto per una botta presa molto di recente che lo fa sanguinare un poco).

SIR ANDERSON - Si accomodi, tenente. Gradisce una bella tazza di the?

ELIZABETH - Ma lei sanguina? Che cosa le è successo: si è fatto male?

FAIRCHILD - La porta... per dire la verità. La signorina Bella ha chiuso la porta, e io, che stavo giusto entrando...

PAMELA (con severità, chiamando)- Bella!

(Bella rientra: si è liberata del manicotto, si è tolta il cappello e cappotto)

Bella...

FAIRCHILD (premuosamente)- Oh no! La signorina Bella non ha colpa: sono io, che non sono stato abbastanza svelto ad entrare... Oltretutto dovevo immaginarlo che con questo freddo, lasciare aperte le porte è male: bisogna chiudere subito, come giustamente ha fatto la signorina Bella. Io, lo confesso, ero distratto. Per giunta non sto neanche molto bene: questo raffreddore mi perseguita. Sempre: ogni volta che torno dall'Arabia, mi prendo il raffreddore: colpa delle differenze climatiche, suppongo, o almeno così mi ha detto il dottore. Guarisco dalla rinite che mi tormenta in Arabia (sono allergico alla sabbia), e cado vittima del raffreddore. Un destino, evidentemente. No, grazie, niente the. Il the, purtroppo, non lo digerisco. E poi devo andare: ho promesso a mamma, che stasera ha gente a cena.

Buonasera, Bella.

SIR ANTHONY - Bella, saluta il tenente Fairchild. (Breve reverenza da parte di Bella)

FAIRCHILD (porgendole un libro)- Il... libro che mi sono permesso...

ELIZABETH - Non doveva disturbarci.

PAMELA - Grazie, tenente.

FAIRCHILD - È... è un libro di fiabe.

SIR ANTHONY - Bella, ringrazia il tenente Fairchild.

BELLA - L'ho già ringraziato, papà.

FAIRCHILD - Sì, sì, è vero. Mi ha già ringraziato, mi ha ringraziato subito... Ehm, approfitto della circostanza, sir Anthony, per dire anche a lei, che la mamma, e anch'io naturalmente, desidereremmo fissare, un po' presto se possibile, la data delle nozze. La primavera andrebbe bene, soprattutto la seconda metà di aprile, perché in quel momento sembra che io abbia una tregua, tra rinite allergica e raffreddore... Un armistizio, diciamo. Ah, ah!... Ma anche qualsiasi altro momento, si capisce, che vada bene a Bella.

BELLA - Signore, per me è ancora un poco presto. Non mi sento pronta per un passo così importante nella vita di una donna, come il matrimonio. Chiedo scusa, ripongo il libro.

(Esce nuovamente. L'atmosfera tra i presenti rimane d'imbarazzo. Fairchild allarga le braccia sconcolato).

FAIRCHILD - Io non lo so! Io gliel'ho anche chiesto, in tutta franchezza: forse non mi ritiene l'uomo giusto per lei? Forse il suo cuore — come dicevano una volta i poeti — arde d'un'altra fiamma?

ELIZABETH - Oh, se è per questo, glielo assicuro, tenente Fairchild: quando si parla del suo avvenire di sposa... Bella non parla che di lei.

FAIRCHILD - E allora? Mi sfugge, mi tratta male, non perde occasione per umiliarmi... Sembra a volte che io le faccia ribrezzo. Ma che cosa sono: un rospo, una bestia? Anche poco fa: ho detto che non ero stato io abbastanza lesto a entrare. Ma non è vero: è stata lei che ha chiuso la porta un po' in fretta! Nessuno sarebbe riuscito, per quanto svelto!... Io sono esasperato, sono stanco! È la quinta volta che torno dall'Arabia...

(Rientra Bella. Fairchild raccoglie tutto il proprio orgoglio)

Signorina Anderson, io — testimoni i presenti — ho troppa stima e considerazione per lei... diciamo pure, con rispetto parlando, che l'amo trop-

po per imporle la mia compagnia oltre quei limiti entro i quali mi parrebbe poterle essere gradito. Cioè... entro quei limiti entro i quali... No: entro quei limiti oltre i quali mi pare evidente esserle gradito. Cioè... sgradito... No... Insomma, io la sciolgo da ogni impegno nei miei riguardi!

BELLA (Con dolorosa sorpresa)- Oh no!

FAIRCHILD - Come «oh no»? Se evidentemente le sto così odioso!...

BELLA - Oh, ma no, ma no! Ma chi, mi scusi, tenente, chi le ha mai detto questo?

FIRCHILD - Lei, lei, me lo dice: mille volte al giorno, e in tutti i modi!

BELLA - Io le ho detto soltanto... che non mi sento ancora pronta... Ho altro per la testa, ecco... La prego, la prego! Se lei mi lascia, io... io... Oh dio! Che cosa faccio io, se anche lei...

(Bella pare sgomenta, quasi troppo commossa per poter parlare, e di nuovo fugge via, questa volta precipitosamente, come ad evitare di scoppiare a piangere davanti a tutti. Pamela la segue, con un sospiro di accorato disappunto. Faiechild, dopo una pausa, allarga le braccia, ancora una volta vinto).

FAIRCHILD - Andata! Qualcuno di loro ci capisce qualcosa?

ELIZABETH - Vede comunque che non è come dice lei.

SIR ANTHONY - Non ricordo che mia figlia abbia mai avanzata la minima obiezione di tipo personale...

FAIRCHILD - Ma allora perché, perché fa così? PADRE CHESTERTON - Perché non credere a quello che le ha detto? Non si sente ancora pronta: tutto qui.

FAIRCHILD - Sì, va bene; ma nell'attesa, intanto, finché si aspetta, un minimo di bella cera!...

IL DR. TURNER - Eccola, la guardi, tenente: non le sembra il tormento d'amore fatto persona?

(Rientra Bella, ancora scossa, accompagnata da Pamela. Pausa. Fairchild le si avvicina).

FAIRCHILD - Signorina Anderson! Bella! Io... la prego di scusare la mia impazienza di poc'anzi. La prego di perdonarmi.

(Un cenno dal capo accorda il perdono)

Posso chiederle di accompagnarmi domani ad un piccolo party del mio reggimento? Ci saranno anche mia madre, la zia Mary e Lord Douglas!

BELLA - Domani?...
FAIRCHILD - Posso... sperare?

BELLA (seccamente)- No!

FAIRCHILD (la lascia, rinunciando definitivamente)- Sir Anthony! Lei conosce l'Arabia! Sa che gli Arabi sono indecifrabili, e che neanche i cammelli sono facili a capirsi? Tuttavia io in Arabia mi trovo perfettamente a mio agio.

Chiedo scusa, non voglio fare attendere mamma. Signore... Signori... Signorina...
(È uscito)

ELIZABETH - Bella, sei imperdonabile!

PAMELA - Ti pare questo il modo di fare?

BELLA - Che cosa dovrei fare, secondo te?

PAMELA - Sposarti, santo cielo! Sposarti anche tu, una buona volta, come tutte! E sistemarti, con una casa, un marito, dei figli... e smetterla con questa continue docce fredde. Quel povero tenente Fairchild è esasperato: ha ragione!

BELLA - Ma sì, ci sposeremo... quando sarà il momento, a suo tempo!

PADRE CHESTERTON - Figliola cara, non è che il «momento» sia di là da venire. Dio ha stabilito dei tempi che sono quelli giusti perché la famiglia sia fondata e si arricchisca di prole... Tu hai superato i vent'anni! Alla tua età ambedue le tue sorelle...

BELLA - Oh, sì! Loro fanno presto a parlare! Se ne sono andate, loro! E poi la mamma è morta... E a papà, chi ci pensa?

SIR ANTHONY - A me? Oh, cara la mia bambina!

BELLA - Io voglio stare con papà! Chi bada a lui, se anch'io me ne vado?

IL DR. TURNER - Ma... Bella cara! Non pensi che tuo padre sia perfettamente in grado di badare a se stesso? Grazie a Dio, le possibilità non gli mancano. Con cinque persone di servizio, mi sembra che l'assistenza ci sia.

BELLA - Non è la stessa cosa.

PADRE CHESTERTON - Questo è vero.

ELIZABETH - Sono tutte sciocchezze! Crichton e Bessie sono affezionatissimi a papà, e lo conoscono come nessuna di noi lo conosce.

PADRE CHESTERTON - Quel che volevo dire è un'altra cosa. Non pensi, Bella, che tuo padre possa desiderare di veder sistemate le sue figliole, e magari anche lui, un giorno, risposarsi?

BELLA - Chi? Papà?

(Ride, suo malgrado)

Ma papà... è vecchio!

SIR ANTHONY - Beh, beh... non mi sento ancora da buttar via, se devo essere sincero! Mi rendo conto che è facile sembrare vecchi a chi ha vent'anni...

BELLA (abbracciandolo) - Oh, papà! Ma tu sei vecchio, e io voglio stare con te! Non ti ricordi di quando dicevi che io sarei stata il bastone della tua vecchiaia, e mi chiamavi la tua fidanzatina?...
PAMELA - Tu sei fidanzata col tenente Fairchild!

BELLA - Lo so, lo so, me lo cantate in musica venti volte al giorno! Lo sposerò: ho mai detto il contrario? Quando... papà non avrà più bisogno di me.

SIR ANTHONY - Insomma, aspetti ch'io muoia. E sapendo ch'io morirò presto...

BELLA - Oh, papà! Non dirlo neanche per scherzo!

SIR ANTHONY - Lo hai detto tu, che sono vecchio.

BELLA - Vecchio, intendevo, per sposarti.

SIR ANTHONY - Bambina mia, bambina mia cara! Io avrò sempre bisogno di te! Di te come di Elizabeth, e di Pamela. Ma perché non dovrei avere anch'io una mia vita...

BELLA - Io non voglio che tu ti risposi.

PAMELA - E perché?

BELLA - Non mi sembra... giusto, non mi sembra bello, ecco. Pensa...

IL DR. TURNER - A che cosa?

BELLA - Pensa... alla mamma.

ELIZABETH - Oh, la mamma! La mamma t'è venuta in mente adesso!

SIR ANTHONY - Quanto al rimaritari, ahimè,

tu sai che c'è la questione delle proprietà degli Hamilton: se la cugina Margaret non si sposa, tutto andrà in beneficenza. Sarebbe opportuno invece che restasse in famiglia: e temo che l'unico modo sia, appunto, che la sposi io.

BELLA - Un matrimonio di interesse. Padre Chesterton, tu non hai niente da dire?

PADRE CHESTERTON - Figliola, lo facevano e lo fanno anche i re!

BELLA - Lady Margaret è nostra cugina.

PADRE CHESTERTON - Per questo esistono le dispense.

BELLA - È una vecchietta orrenda.

SIR ANTHONY - Ha trentacinque anni: e per essere un matrimonio d'interesse, t'assicuro, Bella, che potrebbe capitarci assai di peggio.

BELLA (alle sorelle, con aggressività e nervosismo crescenti)- E voi due non dite niente, vero? A voi sta bene tutto! A voi interessa solo che mi sposi io, vero?...



(Ai due cognati)

Per voi... non sono fatti vostri: tu hai sempre una bella scusa pronta, e tu probabilmente, da quell'uomo pratico che sei, pensi soltanto al patrimonio di famiglia! Tutti d'accordo, insomma!

(Pausa. A suo padre)

E va bene... va bene... Tanto a te non te ne importa niente! Tu non hai nessun bisogno di me!... Sposati pure con chi ti pare! Ma io... io... non mi sposerò mai, così tutta la mia parte andrà di nuovo in beneficenza... e tu... ti sarai sposato per niente!...
(Esce di corsa, sull'orlo di una crisi di pianto)

SIR ANTHONY - Oh, santo cielo, siamo alle solite! Va' tu, Pamela, vedi tu di farla ragionare!
(Esce Pamela, scuotendo la testa e sospirando, paziente.)

PADRE CHESTERTON - (dopo una pausa imbarazzata)- Eppure... com'è bello vedere una figlia amare così il proprio genitore! Questo è amore nella forma più pura: un amore... possessivo, certo! Ma anche pronto alla dedizione, all'auto-sacrificio, alla rinuncia di sé, per proseguire quella comunione affettuosa che è del resto nei piani del Signore... Lei è davvero un padre fortunato, caro suocero! Per l'affetto che le portano Pamela e Elizabeth, ma anche e soprattutto per l'esemplare amore di Bella.

SIR ANTHONY - Non posso negare che anche se la vorrei più tranquilla, e magari sistemata, come le altre due... mi fa piacere vederla così... così...
PADRE CHESTERTON - E ha perfettamente ragione.

IL DR. TURNER - E ha perfettamente torto. Mio caro suocero! E anche tu, mio reverendo cognato!

PADRE CHESTERTON - Come sarebbe a dire?

IL DR. TURNER - Sarebbe a dire che la scienza moderna ha molto da aggiungere a quel che sap-

priamo, o crediamo di sapere, anche in materia di sentimenti femminili. Un nuovo ramo della medicina, di cui mi sto interessando, e per il quale appunto ho compiuto quel mio viaggio a Vienna, assieme ad Elizabeth...

ELIZABETH (con severità)- Oh, Edward, per piacere!...

IL DR. TURNER - Eh? Ah, hai ragione, cara, scusami! Dimenticavo. Sono... cose da uomini! Ehm... a proposito: ti dispiace raggiungere per qualche minuto le tue sorelle?

ELIZABETH - Non è questo che volevo dire. Comunque... dimenticavo anch'io, che i problemi delle donne sono cose da uomini! Chiedo permesso!
(Esce, seccata e un po' sarcastica.)

IL DR. TURNER - Non ci sente nessuno?...

SIR ANTHONY - La servitù è di là!...

PADRE CHESTERTON - Non ancora quel tuo dottor Freud, spero!

IL DR. TURNER - Freud a Vienna, Charcot a Parigi, Meyer a New York... Solo qui sembra si abbia paura a parlarne! Eppure... perché la verità dovrebbe fare paura?

PADRE CHESTERTON - Se la verità è del demonio...

IL DR. TURNER - Credevo che del demonio fosse solo la menzogna!

SIR ANTHONY - Volete far capire anche a me?

PADRE CHESTERTON - Psicoanalisi, sir Anthony! Un'altra delle terre promesse del ventesimo secolo.

SIR ANTHONY - La psiche sottoposta ad analisi? E con quale... microscopio?...

PADRE CHESTERTON - Se è per questo, nessuno. O meglio: una fantasia malata, volta al male.

IL DR. TURNER - Sir Anthony, non tutti i sentimenti che si agitano dentro di noi si svolgono a livello della nostra coscienza, e sotto il dominio della ragione. Impulsi e desideri oscuri, conflitti inconfessati dominano tutta una parte del nostro essere e condizionano la nostra vita più palese: affiorano nei nostri gesti più consueti, emergono nei sogni, rivelano una nostra affascinante e straordinaria storia, un'epopea antichissima, primordiale!... Non avete mai visto tra i cervi, il giovane maschio aggredire il vecchio capobranco, per sconfiggerlo, scacciarlo e possederne le femmine, ivi compresa sua madre? Ebbene, questa legge della natura — perché di legge di natura si tratta — vale anche per quel maschio che è l'uomo! E vale per la sua femmina, che si fa nemica della propria madre e le contende il padre! Certo: le convenzioni sociali seppelliscono, reprimono questi impulsi, ma essi esistono comunque in noi; e se la repressione è eccessiva o intempestiva, essi possono esplodere, drammaticamente, come l'umanità confessata a se stessa nel mito di Edipo o in quello di Elettra...

SIR ANTHONY - Non credo di aver capito...

PADRE CHESTERTON - Ma certo che ha capito, sir Anthony! Il mio caro cognato vuol dire che tutto ciò che di più intimo e di più sacro vi è in noi...

IL DR. TURNER - Non aver paura delle parole, mio caro pastore! Di' pure la nostra vita sessuale!

SIR ANTHONY - Richard, ti prego! Ho una figlia in casa!

PADRE CHESTERTON - ...che queste cose, che l'umanità ha ricoperto del velo del pudore, sono la brutale chiave di volta della nostra vita. Tutto è sesso: l'ambizione di un condottiero, l'estasi di una santa, i capricci di un bambino nella sua culla... E non vi è cosa che non sia simbolo di queste vergogne: il pastorale d'un vescovo? Il serpente sotto il tallone della Madre di Dio? Simboli fallici, per il dottor Freud! Quella rosa!, lì, in quel vaso? Il simbolo più nascosto della donna, che quegli asatanati leggono nella forma stessa del fiore... E la fanciulla che sogna una rosa recisa, cosa credete che esprima? Il desiderio inconscio della deflorazione...

SIR ANTHONY - Basta! Basta, vi prego! Padre Chesterton, un po' di decenza!

PADRE CHESTERTON - Le chiedo scusa, sir Anthony! Chi va col lupo, ahimè, impara a urlare. Ma anche tu, Edward, perdona la mia passione...

SIR ANTHONY - Tuttavia non capisco che cosa questo abbia a che fare...

PADRE CHESTERTON - Il dottor Turner voleva dire semplicemente... che l'amore di Bella per



lei è tutt'altro da quell'innocente affetto filiale che tanto la lusinga.

SIR ANTHONY - La mia bambina? Ma è ridicolo...

PADRE CHESTERTON - È mostruoso!

IL DR. TURNER - È umano. È una fase di sviluppo che tutti attraversiamo... L'importante è uscirne bene, sir Anthony... È per questo che lei deve rifiutare quell'amore che sua figlia le offre...

SIR ANTHONY (pare colto dal panico e chiama, angosciato) - Bella, Bella!...

IL DR. TURNER - Rifiutarlo, si capisce, perché si indirizzi altrimenti...

SIR ANTHONY (come sopra) - Bella, Bella!...

IL DR. TURNER - Per la scienza moderna è una fase di sviluppo della sessualità...

SIR ANTHONY - Bella...

(Ma Bella è già entrata e forse ha sentito l'orrendo parola. Sir Anthony le apre le braccia e Bella vi si rifugia. Rientrano anche Elizabeth e Pamela) Oh, Bella, Bella!... Bambina mia! Il bastone della mia vecchietta... La mia fidanzatina!

BELLA - Papà caro!...

(Pausa.)

Non senza un certo grave imbarazzo, l'incidente si risolve e si dissolve)

PAMELA - Si è fatto tardi.

ELIZABETH - È ora di andare.

(Suona il campanello. Entrano i servi con i cappotti, i cappelli e quanto occorre. Pausa. Elizabeth e il dottor Turner, Pamela e padre Chesterton si rivestono. Anche sir Anthony chiede il cappotto)

IL DR. TURNER - Beh... ne riparleremo, se non vi piace, con più calma.

PADRE CHESTERTON - Sono mode che passano!...

SIR ANTHONY - Se questo è il nuovo secolo, caro genero, perdonami: io preferisco rimanere in quello vecchio!...

BELLA - Che cosa è successo, papà?

SIR ANTHONY - Niente, bambina mia! Niente di cui valga la pena parlare.

BELLA - Esei?

SIR ANTHONY - Un salto al club, bambina mia. Tornerò per cena, e ceneremo assieme: tu a un capo della tavola, io all'altro.

BELLA - Io vado a leggere in camera mia.

IL PADRE - Sì, cara.

(Escono tutti, ad eccezione di Bella. Uscendo, come a seppellire definitivamente l'incidente, si riprende il tema ufficiale del giorno.)

PAMELA - Povera regina Vittoria...

PADRE CHESTERTON - Un lutto non solo per l'Inghilterra...

ELIZABETH - Così giovane ancora...

IL DR. TURNER - Non giovanissima...

SIR ANTHONY - Oh, ma così presente ancora, così lucida, così attiva...

(Bella, rimasta sola, provvede a spegnere qualche lampada, poi si ritira nella propria stanza, che viene a crearsi in scena.)

Prende il libro che le ha regalato il tenente Fair-

child, siede in poltrona e chiude gli occhi, mentre la luce crea attorno a lei una strana oasi di chiarezza sognante e raccolto. Bella apre gli occhi sul libro, lo sfoglia un poco, distrattamente, come inseguendo vari e diversi pensieri. Poi si riscuote, ritorna al libro che le ha regalato il tenente Fairchild, siede in poltrona e chiude gli occhi, mentre la sua posa in poltrona si fa rilassata, scomposta, «sconveniente». Legge, con lunghe pause, durante le quali si sovrappongono alle parole del libro altri pensieri, altre immagini, altre fantasie. Si ode la voce di Bella, sommessa, resa interiore dall'amplificazione.)

BELLA (legge) - «La Bella e la Bestia»...

«C'era un volta un uomo assai ricco, che aveva tre figlie, tutte assai belle, ma delle quali la più piccola era così bella che tutti la chiamavano la Bella... Le due sorelle maggiori erano molto gelose della più piccola, anche perché Bella era molto migliore di loro, che si davano arie di grandi dame, e non pensavano che a divertirsi e a vestirsi con vestiti di lusso, ed erano andate a sposare due grandi signori del luogo, di nobile rango e di molti denari... E non cessavano di prendere in giro la più piccola che ancora non s'era maritata, e che invece che ai balli, alle conversazioni e ai teatri preferiva dedicare il suo tempo a suonare il liuto e a leggere libri... Non che a lei mancassero i pretendenti (ché anzi ne aveva moltissimi!), ma ogni volta che qualcuno chiedeva la sua mano, essa ringraziava con bella modestia, ma rispondeva di sentirsi ancora troppo giovane, e che per ora preferiva tener compagnia a suo padre, al quale voleva un gran bene, da quella brava figliola che era... Ma un giorno... un brutto giorno... un bel giorno... (Irrompe in scena il Padre)

IL PADRE - Ah, sciagura, sciagura! Sono rovinato! Figlie mie predilette!... Quale tremenda sciagura si è abbattuta sulla nostra famiglia! (Entrano anche le due Sorelle della Bella)

Le tre navi... le tre navi alle quali avevo affidato tutte le mie sostanze e le mie speranze...

PRIMA SORELLA - Ebbene?...

IL PADRE - ...che in Estremo Oriente avevano portato il loro prezioso carico di manufatti della nostre industrie Inghilterra...

SECONDA SORELLA - E allora?

IL PADRE - ...e che tornando in patria cariche di rare spezie e di sete costose avrebbero dovuto moltiplicare le nostre ricchezze e permettermi una serena vecchiaia...

LA BELLA - Che sarà mai accaduto, papà caro?

IL PADRE - ...perdute, figlie mie! Perdute! Due di esse sono state viste inabissarsi con il loro prezioso carico — e con l'equipaggio — nei neri gorgi dell'Oceano Indiano, la terza dileguarsi alla deriva, con le vele strappate, l'albero maestro spezzato, il timone inservibile e un'enorme falla sulla fiancata sinistra...

PRIMA SORELLA - Ah, questa proprio non ci voleva!

SECONDA SORELLA - È un bell'impiccio, per la verità!

PRIMA SORELLA - Io volevo rifare il giardino alla moda francese...

SECONDA SORELLA - ...e io rinnovare il tiro a quattro con cavalli di un identico mantello bianco...

LA BELLA - Ebbene, che sarà mai, sorelle mie? Attenderemo che i Lloyd's paghino l'assicurazione!

IL PADRE - Ahimè, figlie mie, ché ancora non v'ho detto tutto! L'assicurazione non c'è! L'affare parevami tanto lucroso che fino all'ultimo penny l'ho utilizzato per acquistare prodotti da vendere colà, in cambio di merli da portare costì!... Ed ecco che il Cielo ha punito la mia imprevidenza!

PRIMA SORELLA - Ah, ma allora siete imperdonabile!

SECONDA SORELLA - Veramente, dovrete vergognarvi!

IL PADRE - Ahimè misero!

LA BELLA - Non lasciatevi abbattere, papà caro! Quante volte non avete detto che le Assicurazioni sono tutto un imbroglio? Avete fatto bene!

PRIMA SORELLA - Ditemi voi come farete a vivere!

SECONDA SORELLA - O dove contate di andare ad abitare!

IL PADRE - Ohimè infelice!

LA BELLA - Dio provvede agli uccellini del bosco, sorelle mie: non penserà dunque a nostro padre e a me?

PRIMA SORELLA - Nel castello di mio marito non vi è neppure un'ala libera!

SECONDA SORELLA - Nella tenuta del mio consorte non v'è cascinale che non sia stipato di braccianti!

IL PADRE - Non mi resta che morire!

LA BELLA - Suvvia, non angosciatevi, papà caro! Ci sono io! E se voi siete vecchio e stanco e malato, io sono ancora giovane e sana e forte! Lavorerò, papà! Alla mattina mi alzerò presto e mungerò le mucche dei vicini, durante il giorno faticherò sotto il sole cocente o sulla piana gelata, alla sera mi affacenderò in cucina preparando le conserve per l'inverno, e a notte fonda filerò la lana e mi adopererò al telaio. Non ci mancherà nulla, papà caro, vedrete!

IL PADRE - Dio ti benedica, figlia mia! Tu sei il bastone della mia vecchiaia, tu sei la mia fidanzatina, la mia piccola sposa!

PRIMA SORELLA - Ecco i nostri mariti, che vengono a prenderci per uscire.

SECONDA SORELLA - Abbiamo una riunione delle dame di carità, e poi a teatro per la commedia. (Entrano i due mariti)

PRIMO MARITO - Dunque è vero quello che si dice?

SECONDO MARITO - Corre voce che voi siate rovinato!

PRIMO MARITO - Vi converrà darvi un poco da fare!

SECONDO MARITO - Pregate almeno la misericordia di Dio!

IL PADRE - Correrò in città, scenderò al porto, mi siederò sul molo, e lì aspetterò pregando se mai vedrò spuntare la terza nave; che potrebbe almeno riportarmi di che pagare i debiti più urgenti...
PRIMA SORELLA - Ah, andate in città? Allora mi raccomando: non dimenticatevi i regali che usate farci.

SECONDA SORELLA - Distratto come siete, potreste anche scordarvene.

PRIMA SORELLA - Io questa volta vorrei un taglio di broccato.

SECONDA SORELLA - E io due orecchini di foglia saracena.

PRIMO MARITO - Andiamo, andiamo.

SECONDO MARITO - La carrozza ci aspetta.

PRIMA SORELLA - Addio.

SECONDA SORELLA - Addio.

IL PADRE - Addio, cattive figlie!

LA BELLA - Addio, care sorelle!

(Escono le due Sorelle con i due Mariti)

IL PADRE - Ma ecco il tuo promesso sposo!

(Entra il Promesso Sposo)

IL PROMESSO SPOSO - È dunque vero quel che si favella?

IL PADRE - Ahimè sì!

LA BELLA - Sì, sì, papà è proprio rovinato!

IL PROMESSO SPOSO - Ma qualche speranza, forse...

LA BELLA - No, no, nessuna speranza: siamo proprio rovinati! Io non ho più un soldo di dote, e dovremo dunque rinunciare al nostro sogno d'amore.

IL PROMESSO SPOSO - Che dite? Credevate dunque che io vi amassi per il vostro denaro? Ci sposeremo comunque...

LA BELLA - Pensate dunque che io intenda lasciare mio padre? Chi baderà a lui se io mi sposo?

IL PROMESSO SPOSO - Bella, ho avuto dalla buona fortuna quanto basta per provvedere anche a vostro padre!

IL PADRE - Oh, siate benedetto...

LA BELLA - No! Vi ringrazio, apprezzo il vostro buon cuore, ma mai potrei accettare la vostra elemosina! Provvederò io a mio padre, come è dovere di ogni buona figliola.

IL PROMESSO SPOSO - Permettetemi almeno con questa borsa di zecchini d'oro di far fronte alle vostre più urgenti necessità!

IL PADRE - Oh, è il cielo che vi manda...

LA BELLA - No! Io posso lavorare e con il mio lavoro dare a mio padre quanto gli occorre. Vivremo modestamente, ma ci vorremo bene e saremo felici.

IL PROMESSO SPOSO - La mia casa è comunque a vostra disposizione: vostro padre avrà un letto e un focolare.

IL PADRE - Oh, vi ringrazio di tutto cuore...

LA BELLA - No! Questa è la casa dove la mamma è morta e dove io ne ho preso il posto. E il focolare si accenderà dei rami che raccoglieremo nel bosco.

IL PROMESSO SPOSO - Vedo dunque che non mi amate abbastanza per far parte delle mie fortune.

LA BELLA - Non abbiamo bisogno di nulla.

(Esce il Promesso Sposo)

IL PADRE - Dammi la mia vecchia zimarra, figliola mia, e mettimi un tozzo di pane raffermo nella bisaccia.

LA BELLA (eseguendo prontamente) - Non vorrete davvero andare in città con questo tempaccio! La neve ha cancellato la strada e la pianura è infestata dai lupi!

IL PADRE - Ahimè, figliola mia, non ho scelta! Dimmi tu, piuttosto, che cosa desideri che ti porti in dono!

LA BELLA - Oh, papà, nulla! Vedete piuttosto di tornare presto!

IL PADRE - Le tue sorelle hanno chiesto doni costosi...

LA BELLA - Ed io non vi chiederò che una rosa! Una rosa, sì! Una rosa recisa alla siepe dalle vostre mani!

IL PADRE - Una rosa... oh, bambina mia: la rosa è il fiore della Vergine!

LA BELLA - E solo questo io voglio da voi!
(Il Padre esce nella bufera. Turbini di vento, ululati di lupi.)



IL PADRE - Ahimè, ahimè! Anche la terza nave è andata a picco, con il suo carico di rare spezie e di sete pregiate, per non parlar dell'equipaggio! Stavolta, ahimè, sono davvero rovinato! E per giunta torno a casa senza i broccati e i gioielli che le mie figliole mi hanno chiesto, e non so se mi basterà l'animo di affrontare le loro ingiuste rampogne! Mal me ne incoglie, per averle allevate così male! Pure, ringrazio Iddio che m'ha dato nella mia terza figliola una figlia esemplare, che mi ama di tenero amore e mi circonda di ogni cura affettuosa! Ah, potessi almeno lei far felice con il dono che mi ha chiesto! Ma dove trovare una rosa in questo gelido inverno, su questa piana deserta battuta dalla bufera, in questo bosco impenetrabile ed inospite, tra queste ripide montagne di picchi e di baratri, ove soltanto il pauroso ululato dei lupi e il luttuoso singulto delle iene fan da macabro contrappunto all'urlo del vento? Ah, che se non fosse per la dolce Bella che mi attende a casa, io certo non sopravviverei a questa notte di tregenda! Ma... che vedo? Un roseto? Un roseto in fiore? Questo è un miracolo! Un miracolo del cielo che vuole d'un tratto compensarmi di tutte le mie disgrazie! Ecco la più bella delle rose che potessi sperare di trovare: timida come una vergine, aperta come una sposa, amabile come un fiore di carne!... La coglierò adagio, con delicata violenza, cercando di non strapparla maldestramente, e di non danneggiare la siepe che essa adorna! Oh, par quasi un peccato... Pure, i fiori son fatti per essere colti! Orsù, facciamo felice la cara e dolce Bella!
(Coglie la rosa. Un tuono scuote il creato, un lampo squarcia l'universo.)

Poi si sente — terribile — la voce della Bestia:)

LA BESTIA - Chi osa cogliere le mie rose?

(Compare la Bestia. Il Padre indietreggia atterrito)

Chi ha osato cogliere la più bella delle mie rose?

IL PADRE (in ginocchio) - Monsignore, perdonatemi, non sapevo di farvi torto cogliendo una rosa per far felice la mia figlia minore! Neppure sapevo che queste rose avessero un padrone...

LA BESTIA - Non mi chiamo Monsignore... E queste rose, se anche non sono mie, piacciono a me!

IL PADRE - Eccellenza, come potevo saperlo? Io ho solo colto una piccola rosa... così!

LA BESTIA - E non sono Eccellenza... E voi non avete colto una piccola rosa «così». Avete scelto la più bella!... siete un intenditore, siete un buon-gustaio.

IL PADRE - Un caso, Altezza! Comunque eccola: è vostra...

LA BESTIA - Non sono Altezza, e vi ho già detto che non è mia!

IL PADRE - Ve la regalo...

LA BESTIA - Le mie rose mi piace coglierle da me!

IL PADRE - Signore...

LA BESTIA - E non mi chiamo Signore! Tutti mi chiamano la Bestia: non si vede?

IL PADRE - Nn... non so...

LA BESTIA - Badate a voi: non mi piacciono gli adulatori.

(Prende la rosa, la guarda, accarezzandola con le mani e con lo sguardo)

La rosa più bella... dai petali più rossi... dal profumo più intenso... nelle tue mani immonde...

IL PADRE - La Bestia, mettetevi nei miei panni... Era lì, pareva dicesse «prendimi»...

LA BESTIA - E tu?...

IL PADRE - E io l'ho presa...

LA BESTIA - E dunque morrai! Le mie mani ti stringeranno alla gola come tu hai fatto con lo stelo di questa rosa... e ti strapperanno alla vita!

IL PADRE - La Bestia... per pietà...

LA BESTIA - Ti restano pochi minuti!

IL PADRE - Per una rosa!...

LA BESTIA - Il tempo di impetrare perdono a Dio pei tuoi peccati!

IL PADRE - Il solo dono che mi ha chiesto mia figlia!...

LA BESTIA - E ti costa la vita!

IL PADRE - Pensate alla mia bambina... che si chiama la Bella, come voi!

LA BESTIA - Cos'hai detto?!

(La strana frase sembra colpirlo)

Io mi chiamo la Bestia! Però... mi hai dato un'idea! Riprenditi la rosa... Portala a tua figlia...

Se verrà lei a darla a me di sua libera volontà... pronta a morire al tuo posto, quando questi petali saranno sfioriti e il suo profumo prenderà a marcire... avrai salva la vita...

IL PADRE - Oh, no! No, non chiedetemi questo! La Bestia, vi prego!... Per pietà, vi prego... Mia figlia no, la mia bambina!

(Piange, affranto, sta quasi per cadere, quando la Bella accorre a sorreggerlo, mentre la Bestia, in disparte, sembra osservare la scena con ansiosa aspettativa.)

LA BELLA - Papà, papà caro!...

PRIMA SORELLA - Guardatela! Quante smorfie! Quante smancerie!

SECONDA SORELLA - Non fosse stato per le tue assurde richieste, ora non ci troveremmo a questo punto!

LA BELLA - Non abbiate timore, sorelle mie: so qual è il mio dovere. Io sono stata la causa involontaria di questa disgrazia, io ne sopporterò le conseguenze.

IL PADRE - Oh, no, bambina mia, tu no! Tocca a me morire: sono vecchio.

LA BELLA - E io sono giovane, padre mio, ma non vedo grandi ragioni nella vita, né vi traggio grande piacere! E per certo preferisco morire per mano di quel mostro, che non consumata dal dolore che mi darebbe la vostra perdita. Datemi quella rosa...

IL PADRE - O no, no...

PRIMA SORELLA - Ma certo che tocca a lei!

SECONDA SORELLA - Lei ha fatto il danno, lei è giusto che paghi!

IL PADRE - Non tu con quel mostro! Tu non l'hai visto, figliola mia, tu non lo conosci!... È orrendo, è una bestia... Si scaglierà su di te in tutto il suo furore...

LA BELLA - Dio voglia, padre mio, ch'io riesca ad ammansirlo...

IL PADRE - È spietato... Non sente ragione...

LA BELLA - Mi sacrificherò per voi!

IL PADRE - No... no...

LA BELLA - Credetemi: sono lieta di farlo...

IL PADRE - Ahimè, figlia mia! Non ti rivedrò mai più...

LA BELLA - Non dite così...

PRIMA SORELLA (trascinandolo via) - Su, venite via!...

SECONDA SORELLA (idem) - È ora di andare!...

(Escono il Padre e le due Sorelle.)

La Bella rimane sola. Ha in mano la rosa che ha



preso dalle mani di suo padre.

Dopo un lungo istante di smarrimento, la Bella incontra la Bestia. Un grido pieno di terrore e di angoscia e la Bella sviene. La Bestia le si avvicina, si china su di lei, le toglie delicatamente la rosa di mano, la contempla a lungo, con improvvisa delicatezza.)

(Finalmente la Bella si ridesta.)

LA BESTIA - Siete voi che chiamano la Bella?... Siete bella davvero.

LA BELLA (con orrore, allontanandosi) - E siete voi che chiamano la Bestia!...

LA BESTIA - Basta così... Badate a voi!

LA BELLA - Mi fate orrore...

LA BESTIA - Non giudicate!... E ancora una volta, badate a voi.

LA BELLA - Uccidetemi! Non sono qui per questo? Non è per questo che mi avete voluto qui? Non ho paura, vedete? Orrore, schifo, ma non paura! Sfogatevi! Saziate la vostra sete di sangue...

LA BESTIA - Non è per la sete di sangue che mi chiamano la Bestia! E tu lo sai!

LA BELLA - Volevate uccidere mio padre!...

LA BESTIA - Ah, quello sì: un vecchio egoista, che ha mandato te al suo posto.

LA BELLA - Sono stata io a voler venire.

LA BESTIA (ride) - Questo lo so. «Dio voglia, padre mio, ch'io riesca ad ammansirlo». Ebbene: ammansiscimi.

LA BELLA - Non avvicinatevi!

LA BESTIA - Se non mi avvicino, come faccio ad ucciderti?

(Le si avvicina, le stringe il collo con le mani, la piega verso terra... Poi con sarcasmo:)

A questo punto, di solito, nei romanzi arriva il bel fidanzato, a salvare la bella dalle mani del mostro. Ebbene, perché non arriva: dov'è andato a finire il bel tenente Fairchild?

LA BELLA - Il mio fidanzato è morto. Ucciso in Arabia, in un'imboscata, dai mussulmani!

LA BESTIA - Non è vero: ha un banale raffreddore.

Comunque, sia come tu vuoi: il tuo fidanzato è morto! Sei sola! In balia della Bestia! Che cosa vuoi da me?

LA BELLA - Uccidetemi!

LA BESTIA - Ammansiscimi!

(La Bella si ritrae, nascondendosi il volto tra le mani.)

Vuoi che te ne insegni il modo? Ma il modo lo conosciamo: tutti lo insegnano dal pulpito, dalla cattedra, dal focolare. Le nutrici cullando i neonati, con le loro cantilene ne gettano il seme. Le fiabe, le leggende, i miti ne traboccano, ricordandolo agli adulti. Lo canta la natura, vista con occhi umani: è l'amore! L'amore che vince ogni cosa, che muove il sole e le altre stelle sul fragile perno dell'universo, l'amore che sposta le montagne, che apre ad Orfeo le porte degli inferi, l'amore con cui Psiche sconfigge Venere, l'amore con cui frate Francesco ammansisce i lupi... L'amore, Bella: l'amore, l'amore, l'amore... Io non pretendo un colpo di fulmine, Bella. Non ho bisogno di specchi: mi basta l'ombra che il sole stampa nella polvere, per rendermi conto che non sono tipo da amore a prima vista... Eppure, di amore ho bisogno, come ogni cosa che vive, per vivere; come ne hai bisogno tu...

LA BELLA - Io ho mio padre, e il mio fidanzato...

LA BESTIA - Tuo padre è uno sporco egoista e il tuo fidanzato un mediocre buffone. E poi è morto, non te lo ricordi già più? È stato ucciso in Arabia, in un'imboscata, dai mussulmani! Hai fatto benissimo! E anche tuo padre: seppelliscilo nella tomba in cui merita di finire!... Come vedi, hai me soltanto al mondo! E anch'io, la Bella, ho una lunga storia dietro le spalle! Non sono nato con questo volto mostruoso, anch'io ho conosciuto la semplice bellezza dell'infanzia, ho baciato una piccola Maria sotto un albero di susine, ho sentito dentro di me un fiume immenso gonfiare il mio grido d'amore... Non guardarmi negli occhi!... Poi la delusione, il tradimento mi ha corrotto: c'erano tanti alberi di frutta, nel giardino della vita, e la piccola Maria se n'è andata a raccogliere baci sotto questo e sotto quello... Non guardarmi negli occhi, t'ho detto!... Così, ogni foglio di calendario ha segnato il mio viso di un dettaglio d'orrore: e le infinite donne che si sono infilate tra un foglio di calendario e l'altro, io le ho avute con impazienza, e le ho gettate via subito dopo, prima che l'amore si aprisse un varco tra i peli del mio volto, tra le squame della mia pelle, verso il mio cuore indife-

so... e non guardarmi negli occhi!!!... La mia storia è lontana le mille e una notte dalla tua storia pulita e per bene, di crinoline e di buoni sentimenti, ma conduce allo stesso punto, come guidata dalla saggezza e dalla bontà del fato: qui, me per incontrare in te l'ultima occasione, te per incontrare in me l'esperienza prima... perché io t'aspettavo, come tu m'hai cercato...

LA BELLA - Che schifo!

LA BESTIA - Bada a te! Io ti sto parlando d'amore...

LA BELLA - Non sono qui per questo! Sono disposta a subire la tua violenza, non a sopportare il tuo amore!

LA BESTIA - Che ne sai tu della mia violenza? Potrei farti pentire d'essere nata! Guardami negli occhi!

LA BELLA - Non ho paura!

LA BESTIA - E che ne sai tu del mio amore? Guardami negli occhi!

LA BELLA - Mi fai orrore!

LA BESTIA - Non provocarmi!

LA BELLA - E schifo!

LA BESTIA - Bada a te, t'ho detto! Non provocarmi!

LA BELLA - Schifo, schifo, schifo!

LA BESTIA (furente) - E allora... come le altre!

(Con furioso sarcasmo:)

Quale albero sceglierai? Il susino, il fico, il melo?

L'albero delle banane?... (Le è addosso, e con cattiveria la schiaffeggia, più volte, lasciandola alla fine cadere per terra, dove essa si rannicchia piangendo.)

La Bestia la guarda in silenzio, per qualche istante, poi batte le mani.

Entrano due servitori.)

Portatela via! Riportatela a casa sua, e dite al vecchio di venire a prendere il suo posto!

(I due servitori si avvicinano alla Bella per afferarla, ma essa si solleva in ginocchio, e si rivolge alla Bestia in diverso tono, recitando:)

LA BELLA - Oh, mio signore! Abbiate pietà! Frenate la vostra collera e impeditele di abbattersi sulla veneranda canizie di mio padre. Eccomi ai vostri piedi, prostrata nella polvere, a mani giunte, a supplicarvi di quest'ultima grazia: vi offro la mia vi-



ta, la mia giovinezza: sfogatevi su di me, prendete il mio corpo, affondatevi i denti e le unghie, sfamate il vostro desiderio di vendetta! Ordinate, e la vostra serva vi ubbidirà! Non vi pentirete di quest'atto di misericordia, non vi deluderò! Ve lo giuro su quanto ho di più caro al mondo!...

LA BESTIA - Basta, basta! Odio questi sciocchi piagnistei! Il mio amore poteva fare di te una donna...

(Stancamente, allontanandola, come rassegnato:) I miei ordini: mi racconterai... ogni sera... una favola diversa... Ogni sera la mia violenza si abatterà su di te... diversa... sotto un albero diverso... Se mi verrai a noia ti ucciderò... e ucciderò tuo padre!... Bada — appunto — di non deludermi... come hai detto...

LA BELLA (chinando il capo, in segno di sottomissione) - Sì, mio signore...

LA BESTIA (ai due servi, stancamente ancora, come stremato) - E voi... fate tutto quello che lei vi dirà...

Prima fantasia di Bella Anderson

(I due servi si avvicinano alla Bella, la afferrano brutalmente, le strappano la veste di dosso, lasciandola in una tunica bianca, stretta alla vita e lunga fino al ginocchio, e la incatenano ai polsi e alle caviglie.)

La scena si trasforma: mura, archi, colonne ed erme torri: è il carcere Mamertino, quale può essere suggerito alla fantasia da un'incisione di Piranesi o da una pagina di Sinkiewicz. Da fuori, ruggiti di leoni e cori di martiri.

I servi gettano in scena il Vecchio Licio e Paolo, anch'essi pesantemente incatenati. La Piccola Licia si getta tra le braccia del vecchio...

LA PICCOLA LICIA - Papà, papà caro!

IL VECCHIO LICIO - Oh, la mia bambina! La mia piccola Licia!

(... poi si inginocchia davanti a Paolo.)

LA PICCOLA LICIA - Oh, padre santo...

PAOLO - La pace sia con te, figliola.

LA PICCOLA LICIA - Che succede, papà? Che cos'è questa follia che sembra aver preso i romani?

IL VECCHIO LICIO - Ahimè, bambina mia! L'imperatore Nerone dopo aver appiccato il fuoco alla città di Roma ne ha gettato la colpa su noi cristiani, e il popolo credulone e inferocito chiede ora un'emplare vendetta.

LA PICCOLA LICIA - E che sarà di noi, padre santo?

PAOLO - Nulla di cui si debba aver timore, figliola! Ci uccideranno tra atroci tormenti, crocifiggen-

doci come Nostro Signore, bruciandoci vivi legati a un palo e cosparsi di pece, gettandoci in pasto alle belve nel circo massimo, oppure in qual altro modo potrà escogitare la fantasia crudele del perfido Tigellino!

LA PICCOLA LICIA - Non è per me ch'io temo la morte, padre santo, ma per il mio vecchio genitore, al quale, cagionevole di salute com'è, potrebbe risultare fatale.

IL VECCHIO LICIO - Oh, bambina mia, bastone della mia vecchiaia! Voglia il cielo che il tuo promesso sposo, il console Marco Vinicio, giunga presto a tentare di salvarci!

LA PICCOLA LICIA - Ahimè, papà caro, dunque non sai che il prode Vinicio è stato ucciso in battaglia, contro i nemici di Roma, e che mai più lo rivedrò se non in cielo.

PAOLO - Preghiamo piuttosto che a te, vergine ancora e pura come un giglio, sia risparmiato quell'oltraggio che è peggiore assai della morte! Ma... ahimè, ecco l'imperatore Nerone: forse il cielo vuole importi anche questa prova, figliola cara!

LA PICCOLA LICIA - Sia fatta la volontà di Dio, padre santo.

(Entrano Nerone e Petronio)

IL VECCHIO LICIO - E chi è colui che lo accompagna? È forse quegli il crudele Tigellino?

PAOLO - Quegli è Petronio, che chiamano «arbitrator elegantiarum».

IL VECCHIO LICIO - Almeno in questo il cielo ci è favorevole!

PAOLO - Che dici, vecchio? Non sai tu forse che quegli è un epicureo, autore di libri in cui si esaltano i vizi più raffinati e le passioni più morbide?... Peggio, peggio assai di Tigellino!

IL VECCHIO LICIO - Ah, bambina, povera bambina mia!

LA PICCOLA LICIA - Bisogna accettare con animo lieto quel che il cielo ci manda, papà caro!

PAOLO - Pure ricorda, figliola, che la virtù è il bene più prezioso della vita!

(Nerone e Petronio si sono avvicinati: al loro fianco, due donne in atteggiamenti e comportamenti di adeguata maniera)

PETRONIO - Eccoli, davanti a te, divino Cesare: questi sono i cristiani!

NERONE - Sono dunque questi gli odiatori del genere umano? Che adorano un giudeo crocifisso, avvelenano le fontane e uccidono i bambini sacrificandoli a una testa d'asino?

PETRONIO - Così dicono di loro le pubbliche voci, o immortale!

NERONE - Essi puzzano!

PETRONIO - Le tue narici, aduse all'anemone e al croco, ed educare agli effluvi delle muse, hanno immediatamente colto il problema, o divino! Ma, per Castore e Polluce, i leoni ci libereranno presto da questa peste!

NERONE - Quella piccola, dal corpo flessuoso come un giunco, che nasconde il volto?...

PETRONIO - Tu! Miserabile! Mostrati! Il sommo Augusto ti ha degnato della sua attenzione! Non sai quante donne si strapperebbero i figli stessi dal seno per una simile fortuna?

(La forza ad alzare il viso)

NERONE - Che ne dici, Petronio?

PETRONIO - Dico, o unico ruggiante, che essa è degna del tuo canto. Guardala! Prassitele, o lo stesso Lisippo, hanno mai creato linee più belle di questo collo? Esiste marmo di Paro che possa dare il roseo incarnato di queste braccia? E da questa mammella non si può trarre una coppa ancor più perfetta quella che reca l'impronta di Elena di Troia? E quest'anca? Le docili cavalle delle Amazzoni non ne esibiscono di meglio tornite.

NERONE - Non ti sembra sprecata in bocca ai leoni?

PETRONIO - Anche se sarebbe certo un delizioso piacere vedere queste rosee carni straziate dagli artigli delle belve, è vero, o sommo Cesare: assai meglio che l'arena del circo la piccola cristiana potrebbe adornare il tuo talamo. Aggiungi, o radioso figlio di Rha, che seppure barbara è di nobili origini, e — per incredibile che ciò possa sembrare — è tuttora vergine. Due spezie, o incommensurabile, che renderanno il piatto ancor più appetitoso.

NERONE - Hai ragione, per Ercole! Fa che essa

venga immediatamente condotta a Palazzo. Uhm! Vergine, hai detto? Voi che ne dite?

LA PRIMA DONNA - Una bugia per rendersi più preziosa!

LA SECONDA DONNA - Un assurdo che è giusto abbia fine!

PETRONIO - È la loro religione, o nuovo Orfeo: alle donne è vietato ogni piacere dei sensi all'infuori del matrimonio.

NERONE - Bah, non andranno lontano!

(Ai due servi)

A Palazzo: datela alle mie schiave, che le tolgano il puzzo e la rendano degna del mio talamo. Che cosa? Recalcitra?

LA PICCOLA LICIA - Per pietà, signore, lasciatemi morire assieme ai miei cari! Gettatemi nell'arena, datemi in pasto ai lupi irpini ed alle tigri irricane, bruciatemi sui roghi degli schiavi infedeli, oppure fatemi legare sul dorso di un bufalo gigantesco che il più forte degli uomini contrasti nel disperato tentativo di strapparmi a morte atroce, ma non infliggetemi l'estremo oltraggio, non toglietemi il più prezioso dei doni di Dio, non violiate quell'onore che più mi è caro della vita istessa!

NERONE - Che cosa dice?

PETRONIO - Farnetica, o sublime!

PAOLO - No che non farnetica, o romano! Parole di saggezza sono le sue, che attribuiscono all'integrità virginali il sommo dei valori terreni!

NERONE - Delizioso! Sarà ancora più divertente violare la piccola ribelle!

PETRONIO - Non contarci troppo, allievo prediletto di Venere! La resistenza non sarà così convinta! Sai come la chiamano i nostri tribunali? «Vis grata puellis!» Violenza gradita alle fanciulle! Non ho mai visto una donna, per quanto eroica a parole nella difesa della sua virtù, che ai fatti non dimostri la verità di questo antico adagio! Prima ti supplicano di non farlo, poi di rifarlo.

PAOLO - Vergogna!

PETRONIO - L'animo umano è tutto da scandagliare, o migliore d'Omero: e giustamente Platone lo paragona a un cocchio, trainato verso l'alto da un cavallo bianco e verso il basso da un cavallo nero.

(La piccola Licia si è aggrappata al vecchio padre)

NERONE - Chi è quel vecchio?

PETRONIO - È suo padre, o divino.

NERONE - Ti è cara la sua vita?

LA PICCOLA LICIA - Più ancora che la mia. NERONE - Ebbene, se non vuoi vederlo morto, smettiti con queste bizzie! La tua ribellione mi diverte, ma è durata anche troppo. Portatela via!

(A Petronio e a se stesso:)

L'idea della vergine legata sulla groppa di un bisonte, non è male, però!

Ha fantasia, la piccola!

(La piccola Licia si inginocchia davanti a Paolo, come per averne l'ultima benedizione)

PAOLO - Figliola, la pace sia con te! Ricordati: nell'alto dei cieli echeggiano i cori delle vergini che





alla vita hanno anteposto l'onore! Per salvare l'onore hanno affrontato la morte, e il mondo intero le chiama sante e beate!

(I servi prendono la Piccola Licia)

IL VECCHIO LICIO - Bambina mia! No, no! Lei no! Prendete me al suo posto!

PETRONIO - Sta' zitto, vecchio! Non hai capito niente!

(A Paolo)

Tu, piuttosto: mi piacerebbe un piccolo scambio di opinioni! Non mi intendo molto della vostra religione, ma ho studiato logica in Grecia, e qualcosa mi sento di poter dire. Se il vostro Dio ha creato ogni cosa, egli ha creato così la vita come la verginità; e di ambedue ha fatto dono alle donne. Ora, una donna è santa — dite voi — se a chi la minaccia nella virtù essa sacrifica la vita. Pure, come il tutto è più della parte, la vita è più preziosa della verginità, verrebbe fatto di dire, e di gran lunga il più bel dono di dio. Ergo, secondo logica, dovrete onorare come sante coloro che, minacciate nella vita, liberamente offerissero all'aggressore quell'infima particella del loro corpo che, in verità, mi pare un po' troppo piccola e nascosta per essere, correggetemi se sbaglio, sede dell'onore...

(Escono insieme)

(La Piccola Licia è intanto giunta al Palazzo: le due schiave l'hanno presa in consegna. La scena si oscura un poco: nel sogno di Bella, la preparazione romanzesca è esaurita, l'atmosfera è ora tesa e intensa, pronta al risolutivo momento dell'eros. Le donne afferrano la Piccola Licia, ma questa sembra ribellarsi: si divincola, si getta a terra, costringe le altre a trascinarla, a strapparla per le catene. Nella colluttazione il vestito si strappa. La lotta è silenziosa. Si odono le frasi delle donne:)

PRIMA SCHIAVA - Hai visto, quante smorfie, quante smancerie?

SECONDA SCHIAVA - Fa i capricci la piccola!

PRIMA SCHIAVA - Chi credi di essere, per far diverso dalle altre?

SECONDA SCHIAVA - A tutte capita, non lo sai? Ringrazia i tuoi dèi, che ti fanno entrare in questo letto!

PRIMA SCHIAVA - A te non piace, carina?

SECONDA SCHIAVA - Ti fa schifo, l'amore?

(Nerone si avvicina: anch'egli è intimamente mutato, come uscito dalla commedia, pronto all'atto.)

NERONE - Legatela...

(Le donne legano con le catene la Piccola Licia al

giaciglio, supina, braccia e gambe aperte e tese. Essa è vinta, impossibilitata a muoversi: ora veramente di fronte, la Bella e la Bestia.)

PRIMA SCHIAVA - Signore, è pronta.

SECONDA SCHIAVA - È vostra.

PRIMA SCHIAVA - Fatele tutto quel che vuole!...

SECONDA SCHIAVA - Datele tutto quel che vuole!...

LA BESTIA - Via!

(Le due schiave escono. La Bestia si avvicina alla donna, la guarda, a lungo, con intensità, con desiderio spietato. Le si inginocchia accanto. Una mano la fruga, tormentandola, violandone le forme nascoste. Poi le straccia ancor più la veste.) Ora hai finito di gridare?...

Vieni...

(Le è sopra. Un lungo atto d'amore si compie. Ad un tratto, in un sussurro la voce di lei:)

LA BELLA - Le catene... lasciami...

(Senza staccarsi da lei, egli allunga una mano e slaccia le catene. Essa gli avvinghia il collo con le braccia, e l'amplesso diventa ancor più appassionato e violento.)

(Improvvisamente, dal fondo della scena, da un altro mondo, la voce di Sir Anthony:)

SIR ANTHONY - Bella!

(Sir Anthony entra nella living room di Anderson House)

Bella! Bambina mia! Dove sei?

(La voce di Sir Anthony spezza bruscamente l'atmosfera. Bella si scuote, come una bambina colta in fragrante. Allontana da sé l'uomo, di cui vediamo l'ombra fuggire, grottescamente, come un ladro di polli. Si libera delle catene, fa sparire ogni cosa, spingendola coi piedi sotto i mobili...)

BELLA - Vengo...

(Freneticamente Bella si riveste, indossando il vestito che aveva all'inizio dell'atto. Si riassetta i capelli, distrugge il sogno, si affaccia in salotto, integralmente restituita — almeno all'apparenza — alla propria rispettabilità quotidiana.)

BELLA - Papà caro!

SIR ANTHONY - Bambina mia!

BELLA - Stavo leggendo...

SIR ANTHONY - Andiamo a tavola?

BELLA - È pronto...

SIR ANTHONY - Bambina mia!...

BELLA - Papà caro!...

SECONDO TEMPO

Il parco di Anderson House, non meno confortevole della casa. Un'alta siepe di sempre-verde, fa da spalliera ad una panchina o a un divano di vimini, accanto ad un roseto in fiore. Sono in scena Bella Anderson ed il tenente Fairchild. Bella — evidentemente reduce da una recita per beneficenza — indossa un costume teatrale: è vestita come poteva esserlo Maddalena di Coigny nel quarto atto dell'Andrea Chénier di Giordano, o Maria Antonietta, prigioniera alla Conciergerie. Il tenente Fairchild è in completo bianco da déjeuner sur l'herbe, o da cricket, con scarpe che oggi sarebbero da tennis: ha in mano un libro. Lo stato del suo raffreddore è lasciato alla libera discrezione dell'interprete.

FAIRCHILD - Deliziosa, signorina Bella! Io sono un soldato, e frequento pochissimo i teatri, che del resto in Arabia non esistono neppure.

Tuttavia... io non so come testimoniarle la mia emozione. Io non posso che immaginare che in Paradiso si reciti così. A parte il fatto che questo costume le sta splendidamente! Ah, quelle sue lacrime mentre leggeva l'ultima lettera!... Il suo addio al vecchio genitore! Ah, e quando è salita alla ghigliottina! Quell'attimo di sgomento, subito soffocato sotto un'indomabile dignità! E quando ha detto «Dio perdoni alla Francia i miei peccati, a me questo fiume di sangue!»

BELLA *(correggendolo)* - Dio perdoni a me i miei peccati, alla Francia questo fiume di sangue.

FAIRCHILD - Sì... certo!... E quando il boia le ha strappato il colletto; e poi, quando la lama è scesa sul collo... io, che pure sono un soldato, e che sapevo del resto che era tutto per finta... non mi vergogno di dirlo, non ho saputo trattenere un grido.

BELLA - L'ho sentito! E ho visto anche che tutti si sono voltati!

FAIRCHILD - Mi dispiace! Ho disturbato la scena, lo so! Ma quando lei è in gioco, signorina Bella, io sono fatto così! Sono uscito sconfitto dal match di tennis con lord Hurlington, lo sa? Perché ero distratto! Io ho una modesta tecnica tennistica, e manco alquanto di resistenza, tuttavia gioco con molto sentimento e direi quasi con astuzia. Ma oggi... stia a sentire: era il mio turno di servizio. Il mio avversario dice «Ready», io annuncio «I serve». Servo... Teddy Hurlington respon-

FINE DEL PRIMO TEMPO

de... e la sua risposta mi coglie del tutto impreparato: non ero pronto! Lo giuro! Ma potevo dirgli «Scusi, lord Hurlington, non ero pronto», dopo che io stesso avevo annunciato «I serve»? Pensa che in quel momento a quella scena in cui lei dice: «Quanto vi ho amato per il vostro potere, tanto mi è indifferente la vostra virtù.»

BELLA (correggendolo) - «Quanto vi ho amato per la vostra virtù, tanto mi è indifferente...»

FAIRCHILD - ... il vostro potere. Certo!...

Signorina Bella, posso donarle una rosa?

BELLA - Oh, tenente Fairchild, lei davvero strapperebbe un fiore a un così bel roseto?...

FAIRCHILD - Ha ragione! Pardon! Ecco, vede? Io sono fatto così: vedo un roseto, e la mia tentazione è cogliere una rosa per lei! Non fossero state le sue parole, così modeste, sagge, a farmi riflettere, io... sì, lo avrei fatto. Sono un irruente, sono una testa calda, lo so. Un trisavolo di mia madre era del resto d'origine siciliana! Forse è per questo...

(Pausa)

Mi sono permesso... di portarle un libro. In carattere con la recita di oggi. Le poesie di Andrea Chénier. Me l'ha suggerito mamma, a dire il vero. Io... non me ne intendo molto di poesie, anche se ne scrivo moltissime, naturalmente. Ma sa, in Arabia non si sa mai cosa fare!

BELLA - Oh, grazie! Lei è molto gentile!

FAIRCHILD - Sì. Mi sono permesso di segnare con un'orecchietta l'Ode a una giovane prigioniera, che è in verità molto bella.

(Cita, leggendo, con l'orrendo, indescrivibile accento degli inglesi che parlano francese)

«Mon beau voyage encore est si loin de sa fin!
Je pars, et des ormeaux, qui bordent le chemin,
J'ai passé les premiers à peine.

Au banquet de la vie à peine commencé,
Un instant seulement mes lèvres ont pressé
La coupe en mes mains encor pleine.»

Credo si possa pronunciare anche meglio.

BELLA - È probabile.

Le leggerò con molto piacere. Grazie. Mi faranno compagnia... quando lei sarà partito.

FAIRCHILD - Davvero? Oh, Bella, davvero? Sarei così felice di poterlo pensare. Io sarò là, nel deserto, e penserò qui a lei, in quello stesso momento, con quel libro in mano... Dovrò tener conto del fuso orario, naturalmente.

Oppure... che importano i fusi orari, di fronte alla realtà dei sentimenti d'amore...! Di fronte a questa comunione d'anime... che fa sì che uno qui... l'altra là... Cioè: io là, lei qui...

(Lo slancio finisce a vuoto. Pausa. Sconsolato, allarga le braccia, con un sospiro)

Signorina Bella, io... sono desolato.

BELLA - Perché?

FAIRCHILD - Perché mi sto comportando come un idiota. Non neghi, non dica niente!

Lo so, me ne rendo perfettamente conto. Dico schiocchezze, faccio una gaffe dietro l'altra... Eppure, mi creda, signorina Bella: io sono un uomo almeno normale! In Arabia, al club ufficiali, godo anche di una certa popolarità, sono piuttosto ben visto... Più di una madre — ho creduto di capire — non vedrebbe di mal occhio ch'io mi interessassi alle loro figliole... Sono... ecco: come gli altri, anche se non posso dire di essere niente di eccezionale... Ma normale, sì. Quando sono con lei, invece, sento come se mi si tagliassero le gambe: sento una vampata qui, una sorta di crampo qui... e qui un brivido... qui una specie di fitta... Lei mi fa a volte paura, signorina Anderson: lei mi intimidisce... Così padrona di sé, così forte, sotto l'infinita dolcezza del suo aspetto... Io... forse dovrei avere più fiducia in me stesso, non lasciarmi condizionare... Ma per quanto mi prepari, per quanto ragioni, non c'è niente da fare: alla sua presenza io mi sento ridicolo.

BELLA - Perché dice così? Il suo imbarazzo, che io ho notato a volte, mi sembra la giusta, lusinghiera emozione che può cogliere un uomo di fronte alla donna... alla donna che ama, se così posso dire...

FAIRCHILD - Oh, sì, sì, può dirlo! Certo: è proprio così: emozione, è la parola esatta...

BELLA - Ma io non ho mai sentito tutto questo come ridicolo, tenente. Tutt'altro. E io nutro per

lei tutti i sentimenti che una donna deve all'uomo che sarà un giorno suo marito...

FAIRCHILD - Oh, lo ripeta, la prego.

BELLA - Ma sì, certo: l'uomo che sarà un giorno mio marito. Lei, tenente Fairchild, lei! Perché io voglio bene a lei. Così com'è, mi creda.

Perché io... voglio bene... a te... Archibald!

FAIRCHILD - Oh, Bella! Bella! Amore mio!

(trasportato, al colmo della gioia, la abbraccia.)

Le tue labbra, Bella, le tue labbra! Io non ho mai visto niente di più bello delle tue labbra!...

(Ma essa si irrigidisce, corazzandosi dietro un immediato e severo ritorno al «lei»)

BELLA (severamente) - Tenente!... La prego!

(Ricondotto alla realtà il povero Fairchild quasi si schiaffeggia: o — più propriamente — schiaffeggerebbe in sé il trisavolo d'origine siciliana.)

FAIRCHILD (battendo i tacchi, con rigidità militare, pur con il modesto effetto consentito dalle scarpe da tennis) - Pardon, miss Anderson, le chiedo umilmente scusa!

(Pausa)

Potrò mai perdonarmi?

BELLA - Sì tenente, la perdono! E... sono anzi io a pregarla di una cosa: non intenda la mia severità...

FAIRCHILD - Dica!...

BELLA - ...come indifferenza per lei... o insensibilità da parte mia!...

(Ha detto anche troppo, ha troppo osato, e si nasconde il viso. Per un attimo ancora ribolle in Fairchild il sangue mediterraneo.)

FAIRCHILD - Oh, Bella! Bella!...

(Ma, appunto, è un attimo)

Ora capisco che cos'è quell'abisso pauroso che sento a volte tra me e lei: è l'abissale distanza che separa la purezza del suo animo dal mio amore così violento e incontrollato!... È il senso della mia indegnità! Io, così volgare ancora, così materiale, così terreno; lei, invece... un angelo, sì: un angelo!

Che lezione, Bella! Che lezione! Ma saprò approfittarne! Oh, grazie! Imparerò, glielo giuro. Saprò sublimare la mia passione, dominarla, affinarla nel più nobile e puro dei sentimenti! È vero che è così, Bella? È vero che è questo che lei si aspetta da me, per considerarmi — allora sì! - degno del suo amore?

BELLA - Sì... Archibald... Credo di sì...

FAIRCHILD - Possiamo darci del tu?

BELLA - Sì.

FAIRCHILD (le bacia con trasporto la mano) - Oh Bella, in un attimo, con una parola, un gesto, tu puoi sprofondarmi nel più buio dell'inferno o sollevarmi nel più luminoso dei cieli! Purtroppo mi aspettano per il doppio! Ah, ma questa volta farò ben altra figura! Sarò degno di te, credimi! Troverai in me l'uomo, Bella! Forte, devoto, come un marito dev'essere; tua difesa contro tutto e contro tutti!... Vuoi venire con me al tennis?

BELLA - No, grazie...

FAIRCHILD - Posso riaccompagnarti in casa?

BELLA - Preferisco restare ancora un po'. Comincerò a leggere il tuo libro.

FAIRCHILD - Mio... per modo di dire. Le poesie sono di Andrea Chénier.

BELLA - Lo so.

FAIRCHILD (prende a starnutire) - Chiedo scusa. Questo... non c'entra con i miei raffreddori... È un fatto nervoso.

Addio.

(Esce)

(Bella resta sola. Si guarda forse un attimo in giro, apre distrattamente il libro, poi coglie dal roseto una rosa, e siede sulla panchina. Ha la rosa in una mano, con l'altra ne vellicia leggermente i petali, portandola vicino alle labbra e agli occhi, e a poco a poco sprofondando in lontani pensieri.)

Seconda fantasia

di Bella Anderson

Da fuori, a un tratto, un lontano rombo minaccioso che si avvicina: sono tamburi guerreschi, squilli marziali, voci di popolo in un coro possente:

Allons, enfants de la patrie

le jour de gloire est arrivé.

Contre nous de la tyrannie

l'étendard sanglant est levé...

Bella — ovvero la piccola Carlotta Corday — si riscuote, si guarda intorno con espressione smarrita, che diventa di vero e proprio terrore a mano a mano che il fragore rivoluzionario si avvicina.

Entrano affannati, anch'essi in preda al terrore, il vecchio Conte di Corday e il giovane abate Des Grieux.

IL CONTE DI CORDAY - Bambina mia!

LA PICCOLA CARLOTTA - Papà caro!

L'ABATE DES GRIEUX - Cara Carlotta!

LA PICCOLA CARLOTTA - Mio santo confessore!

IL CONTE DI CORDAY - I sanculotti! I sanculotti hanno sfondato il cancello del parco, hanno invaso le scuderie e devastato il teatrino di verzura, fatto scempio dei giochi d'acqua e del giardino all'italiana, distrutto il tuo piccolo Trianon e il padiglione cinese!...

LA PICCOLA CARLOTTA - Il re? La regina?

L'ABATE DES GRIEUX - I parigini, inferociti e affamati, li hanno strappati dal loro focolare di Versiglia e li hanno ricondotti a Parigi! Hanno tentato di fuggire ma sono stati ripresi a Varennes, e processati e uccisi.

LA PICCOLA CARLOTTA - Dio li abbia in gloria!

IL CONTE DI CORDAY - Tutto il potere ormai è nelle mani del perfido Marat! È la repubblica, ahimè, bambina mia! Avremo il quarto stato, anche qui, nella quietta Normandia.

LA PICCOLA CARLOTTA - E i nostri servi, che da noi sono sempre stati trattati con umanità e spirito cristiano?

IL CONTE DI CORDAY - I nostri servi hanno gettato alle ortiche la livrea; e, fatta causa comune con i rivoltosi, guidano ora la plebaglia sulle nostre tracce.

L'ABATE DES GRIEUX - Ecco i perniciosi effetti delle rivoluzioni, che si sostituiscono al progresso ordinato dei popoli!

IL CONTE DI CORDAY - Eccoli, abate Des Grieux: non ci resta che morire.

LA PICCOLA CARLOTTA - Oh, padre mio, non li tratterà la vostra veneranda canizie?

L'ABATE DES GRIEUX - Sono belve, dolce Carlotta, assetate di sangue!

IL CONTE DI CORDAY - Volesse Iddio che giungesse ora a salvarci il tuo promesso sposo, il valoroso cavaliere della Maison Rouge!

LA PICCOLA CARLOTTA - Ah, ho visto poco anzi una turba di comunardi sfilare con la sua testa issata su una picca! E un'orda di donne demoniate trascinare nella polvere il suo corpo squartato! Temo che egli non sia più in grado di aiutarci! Pure, vi salverò io, papà caro!

IL CONTE DI CORDAY - E come mai, figlia mia?

LA PICCOLA CARLOTTA - Ucciderò il perfido Marat, la fonte di tutti i nostri mali.

IL CONTE DI CORDAY - Ma Marat è a Parigi!

LA PICCOLA CARLOTTA - Andrò a Parigi!

IL CONTE DI CORDAY - Ma è pericoloso!

L'ABATE DES GRIEUX - Oh, sì, sì, Carlotta: va' a Parigi, uccidi Marat! Io che sempre ti amai di amore purissimo, e che il tuo diniego convinse a questa veste talare, io ti esorto a seguire la voce della tua coscienza, e ad immolarti sull'altare delle fortune patrie. Dio ti guidi, Carlotta, nella città tentacolare, tra le mille insidie e le infinite tentazioni: preservi il tuo cuore puro e teso alla meta...

IL CONTE DI CORDAY - Dio te ne guardi, bambina mia! Nel covo delle belve rosse e sanculotte, pagheresti il grande gesto con lo scempio del tuo giovane corpo: uomini assatanati ti possiederanno nelle più sconce guise, contendendosi l'un l'altro le tue grazie più riposte, tra le risa sdentate di lavandaie gobbe e bavose...

L'ABATE DES GRIEUX - No, dolce Carlotta, ché ben tosto sulla ghigliottina la morte, a Dio piacendo, verrà a liberarti: e con la morte si apriranno a te — eroina, martire, e soprattutto vergine! — le porte del Cielo: di quel Cielo che ti ha ispirata come già ispirò Giovanna d'Arco a Rouen e Milady nei Tre moschettieri, e che ti arma la mano, così come armò la mano di Giuditta e di Giaelet nella Bibbia, e della Tosca a teatro...



(Giuditta si avvanza, progressivamente isolandosi dalla scena mentre Des Grieux completa la propria esortazione, e scompare nell'ombra assieme al vecchio conte Corday. Carlotta alza il pugnale insanguinato. Da fuori, alcune voci: prima un grido d'uomo: «A moi, mon amie!» poi altre grida: «All'assassina! All'assassina! Hanno ucciso Marat»... Entrano con furia, con picche e alabarde, due donne e due uomini)

PRIMA SANCULOTTA - Eccola! Eccola qui! Venite!

SECONDA SANCULOTTA - È lei, l'assassina!

PRIMA SANCULOTTA - Questa volta l'avete fatta grossa, madamigella Corday!

SECONDA SANCULOTTA - Finalmente sei nelle nostre mani! Ora abbassi le arie, eh?

PRIMA SANCULOTTA - Guardatela: madamigella Carlotta dalla boccuccia a culo di gallina; la santarellina, l'elemosiniera, che non passava giorno senza che venisse a far visita ai nostri bambini ammalati, e a regalarci santini e libri di preghiere! Perché non preghi i tuoi santi, adesso?

PRIMA SANCULOTTA - I nostri uomini si leccavano i baffi quando ti vedevano passare!

SECONDA SANCULOTTA - Facci vedere che cosa hai di tanto speciale, che tanto eccitava i nostri uomini! Forse questo velo... o quel che c'è sotto? *(Le strappa un giubbotto di dosso, l'altra le strappa la gonna)*

PRIMA SANCULOTTA - Questa sottana: visto come sta bene anche a me?

SECONDA SANCULOTTA - E questo giubbotto, dite: non mi dona?

LA PICCOLA CARLOTTA - Oh, buone donne, per il senso del pudore che tutte ci accomuna...

PRIMA SANCULOTTA - Cosa?! «Per il senso del pudore che tutte ci accomuna...»?! *(Un severo squillo di tromba e un rullo di tamburi interrompe le due donne che già avevano cominciato a strappare le vesti di Maddalena.)*

Il cittadino Danton!...

LA PICCOLA CARLOTTA - L'anima nera del popolaccio!...

(Entra Danton)

DANTON - È lei?

SECONDA SANCULOTTA - È lei.

DANTON *(avvicinandosi alla piccola Carlotta)* - Avete osato alzare la mano contro la rivoluzione?... Fatevi vedere!...

(Le solleva il viso, prendendola per il mento.)

Però! Bella, perdio!... Eh, già, la nobiltà fa bene alla pelle!... L'ozio nutrito del sangue del popolo è un elisir di quasi eterna giovinezza!... Bella davvero!... E non solo di viso, a quanto è dato vedere...

LA PICCOLA CARLOTTA - Signor Danton... *(Le due donne ridacchiano schernendola.)*

DANTON - Signore?! Badate a come parlate, piccola insolente! Io non sono «signore».

LA PICCOLA CARLOTTA - Cittadino...

DANTON - E non sporcate questa parola! Tace-te!... Cosa potremmo fare, di costei, prima di consegnarla al boia?

PRIMA SANCULOTTA - Prendetevela voi, cittadino Danton, voi che sapete cosa fare di una donna!

LA PICCOLA CARLOTTA - Oh, per pietà!...

SECONDA SANCULOTTA - E poi datela ai nostri uomini, che se ne divertano un poco anche loro, e lascino un po' in pace noi, che alla sera siamo stanche!

DANTON - Libertà e puttane, perché no? Al nuovo mondo si accede per una grande porta, che ai lati ha le statue del divino Epicuro e di Venere dalle belle natiche, e non il santo Marat e neanche Danton, peccatore e donnaiolo! Il peccato non sarà più peccato. Peccato, però! Vieni, cittadina: per quanto nobile di nascita, anche tu hai qualcosa in mezzo alle gambe! E chi ha detto, chi osa dire che si lavora solo con le braccia? Entra nei nostri letti, lavora, conquistati con il sudore delle tue cosce il tuo diritto di eguale tra gli eguali!...

Cittadina Corday, io ti battezzo... *(Entra Robespierre)*

ROBESPIERRE - Fermo!

PRIMA SANCULOTTA - Il cittadino Robespierre!

SECONDA SANCULOTTA - L'incorruttibile!

DANTON - Sempre lui! Sul più bello, arriva sempre lui!

ROBESPIERRE - Danton, la tua libidine avvelena la Francia! Scostati da colei! Nel nuovo mondo non vi è posto per il vizio, ma soltanto per la virtù! Danton, nemico del popolo, poiché il tuo piacere avvelena le fonti più sacre della sua forza! Tagliategli la testa!

LA PICCOLA CARLOTTA - Oh, no, signore! Vi chiedo pietà per lui! E anche per me, pietà, perché come potrei vivere, per quel poco che ancor mi rimane, avendo sulla coscienza il sangue di quest'uomo!

mo! Piuttosto, lasciate pure che egli realizzi i suoi sconci progetti, e che ogni comunardo, tornando alla sera del lavoro, stanco, sporco e ubriaco, sfoghi sul mio corpo ormai votato al martirio...

ROBESPIERRE - No, fanciulla! Neppure la pietà può disarmare il braccio del popolo! Il terrore è l'arma della repubblica, la sua forza è la virtù! Tagliategli la testa!

DANTON - Uffa!

(I due uomini lo portano via)

ROBESPIERRE - Non temere: nessuno avrà questo corpo, te, la cui virgine bellezza fa breccia nel mio cuore! A te la sublime missione di impersonare nella incontaminata purezza, nella virtù, nella Ragione, il Dio di cui la santa rivoluzione ha bisogno. *(Alle due donne:)*

Ponetele sulle spalle l'azzurro manto della nuova Minerva, posatele sul capo il serto di Venere celeste! Ritta su un altare, su lei cade il raggio vivificante dell'Ente Supremo, di Nostro Signore il Genere Umano! E andate! Ch'io possa, il più umile dei suoi servi, essere il primo dei suoi adoratori!... *(Le due donne escono.)*

Robespierre afferra la piccola Carlotta per le spalle, la obbliga ad inginocchiarsi a terra davanti a lui, la avvicina con le due mani per i capelli avvicinandone la testa al proprio ventre.)

La notte respira pesante sopra la terra. Pensieri, desideri arruffati e informi acquistano forma e si insinuano nella silenziosa dimora del sogno. Aprono le porte, guardano dalle finestre, si fanno quasi di carne... In un'ora lo spirito compie più atti di quanti non ne realizzi in anni e anni il nostro pigro corpo... Il peccato è nel pensiero!... *(Vediamo la piccola Carlotta ribellarsi; Robespierre la schiaffeggia con violenza, Carlotta cade a terra piangente, egli la rialza scuotendola, e di nuovo avvicina il volto di lei, con una violenza che, per la fanciulla, è ora irresistibile.)*

ROBESPIERRE - Le tue labbra! Voglio le tue labbra, hai capito! E apri quella bocca, smorfiosa!

(Per un lungo istante i due rimangono pressoché immobili in questa posizione, nella scena che si oscura, mentre continuano in lontananza cori, bagliori d'incendi, lampi di lame d'acciaio.)

Poi, qualcosa impercettibilmente muta: la musica lontana si addolcisce, i bagliori di sangue diventano un tranquillo tramonto, la tensione dei corpi si allenta, uomo e donna paiono rilassarsi, come svuotati...

L'immagine violenta di poc'anzi si trasforma: ora la Bella è seduta ai piedi della Bestia, e la sua testa è teneramente posata sul grembo di lui... Egli l'accarezza, piano... Un lungo, dolce silenzio, di un riposo intimo, intenso... La Bestia forse accenna a una melodia: «Vicino a te s'acciuga, l'irrequieta anima mia...». La Bella ha un breve riso, come al risveglio da un sogno felice...

LA BESTIA (piano, accarezzandole i capelli) - Sei stanca, la Bella?...

LA BELLA (fa cenno di sì) - Mm mm...

(Poi corregge, con un piccolo sorriso)

Non per il mio signore...

LA BESTIA - La Bestia è soddisfatta.

(La Bella ha di nuovo un breve riso.)

LA BELLA - Dunque sono stata brava?...

LA BESTIA - Bravissima. E io?

LA BELLA (sorridente piano, ma sempre senza alzare il viso dalle ginocchia di lui) - Mm mm. Molto.

(Pausa)

LA BESTIA - Come sei giovane, la Bella! Sei giovane come la vita!

LA BELLA - Anche tu, la Bestia!

LA BESTIA - Io mi sento vecchio!

LA BELLA - Vecchio come la vita!

LA BESTIA - Che ne sai tu della vita?

LA BELLA - C'è forse qualcosa da sapere?

LA BESTIA - Un giorno ti sposerai...

LA BELLA - Certo.

LA BESTIA - Perché non l'hai ancora fatto?

LA BELLA - Perché voglio stare con mio padre.

LA BESTIA - Eppure hai un fidanzato.

LA BELLA - Sì.

LA BESTIA - È bello? Bada a quel che rispondi!

LA BELLA - Sì, la Bestia: è bello.

LA BESTIA - Più di me?

LA BELLA (ride piano) - Oh, sì!

LA BESTIA - Non voltarti, non guardarmi negli occhi. Sono la Bestia ricordatelo: potrei stringere le mie mani sul tuo collo e soffocarti; oppure straziarti con le mie unghie, o mostrarmi a te fino a farti morire d'orrore. Perché ridi?

LA BELLA - Perché non ti credo, la Bestia. Il tuo cuore è buono. E non mi fai paura.

LA BESTIA - La prima volta non facevi che gridare «che schifo»!

LA BELLA - Lo so. Ma è passato tanto tempo...

LA BESTIA - Mi dai da bere?

(La Bella si allunga, prende una coppa, la porge alla Bestia)

Non ti fa orrore darmi da bere?

LA BELLA - No, la Bestia. Mi fa piacere.

(Pausa)

Voglio guardarti.

(Volge il viso verso di lui, lo guarda a lungo, tenendo una mano a sfiorargli il viso.)

(Pausa)

LA BESTIA - A quale prezzo pagherò questa carezza?

(La Bella ha un brivido improvviso)

Che cos'hai?

LA BELLA - Ho freddo.

LA BESTIA - Rivestiti.

(La Bella si alza, si ritira dietro un paravento, o esce. Anche la Bestia si rialza, si toglie la giacca dell'incorruttibile Robespierre. La Bestia, con una certa faticosa lentezza, raccatta quanto può essere rimasto della scena precedente: il libro delle poesie, la propria giacca, il mantello della Dea Ragione, una picca, una coccarda, un berretto frigio, tutto riponendo da qualche parte o gettando via...)

La Bestia si guarda intorno, con una strana espressione di tristezza e di malinconia, come per un momento invecchiato, appesantito...

LA BELLA... mi senti?...

LA BELLA (da fuori) - Sì...?

LA BESTIA - C'è una cosa che volevo dirti, da tanto tempo. Non mi piace quando nel mondo si usa la frase «...come una bestia». È ingiusta, è falsa, è vile. Anche l'uomo è una bestia: è stato «soltanto» una bestia per milioni e milioni d'anni; poi è cresciuto, certo, ma dentro di lui la bestia è rimasta, e quale che sia il castello prezioso in cui è andata ad abitare, la bestia c'è andata con lui. E non è la sua parte peggiore, credimi, la Bella! È la più ingenua, la più onesta: quella che ancora non ha lasciato il giardino dell'Eden, e ancora non distin-

gue il bene dal male... perché il male per lei non esiste. Oh, la Bella, se le bestie avessero qualcosa di umano, come dovrebbero ribellarsi nel sentir dire che un uomo che uccide, che violenta, che rapina si comporta... «come una bestia», cede a un impulso «bestiale». Si comporta come un essere «umano», la Bella! Sono «umani» gli impulsi a cui cede! Solo gli uomini uccidono, violentano, rapinano, così come mentono, fingono, ingannano... e tante altre cose ancora... Non guardarmi con orrore! Accettami così come sono, ospitami dentro di te, senza vergognartene e senza nasconderti!... Solo così potrò non ucciderti, solo così potrò non essere ucciso!... Dammi una stanza nel tuo castello prezioso: non chiuderla a chiave, entravi pure quando vuoi... Non imparare a fare a meno della bestia... Non negare alla tua vita il suo sapore... Signora Fairchild, dolce e rispettabile signora Fairchild!... Mordi la vita a piena bocca... come una bella bestia... e sii felice... come le buone bestie... (Entra la Bella: l'abito che ora indossa, per foggia e per colore, è in stile coloniale: simile a quelli che le signore e le signorine inglesi indossano nelle provincie dell'impero, o nelle scorribande turistiche all'estero, in quella sorta di Africa del Nord che l'Europa continentale — eccezion fatta forse per Parigi — è per i britannici.)

La Bella siede ad un tavolo da toilette, si acconcia la capigliatura, si trucca... La Bestia le è dietro le spalle.)

LA BESTIA - Così il vostro fidanzato è bello!

LA BELLA - Sì.

LA BESTIA (con sarcasmo) - La signora Fairchild! E che cosa vi dà, il vostro fidanzato? Che cosa vi aspettate da lui?

LA BELLA - Che mi ami, mi rispetti, mi protegga, e che provveda a tutti i miei bisogni...

LA BESTIA - In una parola tutto quello che una donna può chiedere a un uomo.

LA BELLA - Tutto quello che una donna rispettabile e per bene può chiedere a un uomo.

LA BESTIA - Già, dimenticavo! «Rispettabile e perbene». Quindi... vi sposerete: una bella cerimonia in chiesa, abito bianco, fiori d'arancio... il viaggio di nozze in mare, verso le colonie d'Arabia...

La presentazione al Golf and Tennis Club... la vita di guarnigione... Tra venti, trent'anni il ritorno in patria, una casetta-in campagna, le memorie del colonnello Fairchild: «Trent'anni nella sabbia».

E io? Rispondete: e io?

LA BELLA - Voi, ahimè, siete brutto!

LA BESTIA - Già!

La Bella... ho bisogno del vostro amore...

(La Bella tace)

Mi amate?

(La Bella tace)

Potreste amarmi?

(La Bella tace)

Poco fa mi avete dato una carezza... Mi avete dato da bere...

(La Bella si alza, quasi di scatto.)

LA BELLA - Basta!

LA BESTIA - Poco fa, tra le mie braccia, inginocchiata davanti a me...

LA BELLA - Basta, basta! Non ditelo! Non voglio sentir parlare di quel che accade! Non alla luce del giorno! Siete orribile quando fate così! La vostra ora è stasera. Non sono questi i patti? Ogni sera... un favola diversa...

(La Bestia fa per uscire.)

(Con alto tono, come pentita della propria bruschetta)

La Bestia...

(La Bestia si ferma)

Perdonatemi... mi dispiace: non volevo esser cattiva...

LA BESTIA - Non importa.

LA BELLA - Voi siete buono, la Bestia. Ma io...

LA BESTIA - Non riuscite a vedere bella la mia bruttezza.

LA BELLA (ora casuale, leggera) - ... Non so mentire...

LA BESTIA - Sapete mentire molto bene, signora Fairchild!

(Bella non raccoglie: ride)

LA BELLA - Ah, a proposito! Che cosa stavate dicendo, mentre mi cambiavo?...

LA BESTIA (con tristezza) - Niente, la Bella. Nien-

te d'importante.

LA BELLA - Stasera?...

LA BESTIA - Volete che venga?... Verrò

(Esce)

(Bella rimane sola. Ad un tratto la sua attenzione è attratta da un dialogo che sembra svolgersi fuori della sua stanza.)

Terza fantasia di Bella Anderson

Siamo tra le dune e le oasi del deserto arabico. Il generale Anderson, davanti al fortino inglese assediato, scruta l'orizzonte con un cannocchiale. Accanto a lui, un soldato con una pezzuola bianca legata alla canna del fucile, e un cappellano militare ferito alla testa e ad un braccio e abbondantemente fasciato. Si ode, sia pure attutito dalla sabbia, lo scalpitio di cavalli al galoppo. I cavalli si avvicinano, si fermano. Entra un Arabo, d'alto rango, dalle ricche vesti, con due rivoltelle dal manico riccamente intarsiato infilate nella fascia che stringe la veste alla vita. Accanto a lui un soldato arabo che reca in mano, o legato alla canna della carabina (dal manico riccamente intarsiato), un piccolo drappo bianco.

L'ARABO - Il generale Anderson?

IL GENERALE - Sono io.

L'ARABO - Reco ai signori inglesi l'onorevole proposta del gran vizir, Mohammad Ibn Azur, comandante in capo dell'esercito arabo

IL CAPPELLANO - Un esercito di volgari ribelli e di cani infedeli!

IL GENERALE - Calma, cappellano Chesterton! Questi cani infedeli da tre mesi assiedono il nostro fortino, ed hanno la forza dalla loro!

IL CAPPELLANO - E noi, dalla nostra, il diritto della vera fede e della corona inglese!

L'ARABO - Non sono qui per discutere di religione o di politica, signori! Ma solo per comunicarvi le proposte del gran vizir per togliere l'assedio e liberare le vostre genti! Una proposta amichevole e sincera...

IL CAPPELLANO - Ah! Sincero un arabo, che è la perfidia e l'insidia fatte persona?

L'ARABO - Per la barba di Allah, signore! Potreste pagare a caro prezzo questo insulto!

IL GENERALE - Calma, cappellano Chesterton! Ascoltare non costa nulla!

(All'arabo)

Sentiamo le proposte di Mohammad Ibn Azur.

L'ARABO - Le truppe del Sultano si ritireranno entro ventiquattr'ore, dopo aver rifornito i vostri uomini di viveri bastevoli per cinque settimane, e si impegnano a rispettare la presenza inglese in Arabia.

IL GENERALE - È mai possibile?

IL CAPPELLANO - Un momento: tanta generosità mi insospettisce. Aspettiamo a sentire le condizioni!

L'ARABO - Il gran vizir non pone che una piccola condizione: che gli venga consegnata la giovane signora bianca che gli arabi chiamano la Uri delle dune: miss Bella Anderson!

IL GENERALE - Mia figlia!

IL CAPPELLANO - Ah, sozzo traditore!

L'ARABO - Il gran vizir intende inviartela in dono al Sultano, perché ne faccia il pezzo pregiato del suo harem! Una lady inglese manca alla sua ricca collezione...

IL CAPPELLANO - Mai! Mai! Sozzo traditore, cane infedele, lurido marrano!

IL GENERALE - Mia figlia mai! Prendete me, piuttosto!

L'ARABO - Forse, generale, non sono stato chiaro...

(Ma Bella ha sentito, e interviene)

BELLA - Papà caro!

IL GENERALE - Bambina mia!

BELLA - Oh, papà caro, ho sentito tutto, ahimè!

Se questa è la volontà di Dio, e se null'altra via di salvezza ci è data, so qual è il mio dovere!

(All'arabo)

Signore, sono a vostra disposizione!



IL GENERALE - Bambina mia, che dici?

IL CAPPELLANO - Miss Anderson, voi non sapete che cos'è l'harem di un sultano! La vostra virginea fantasia non può nemmeno immaginare quali perverse nequizie vi si consumino, ai danni delle infelici che vi vengono rinchiusi!

L'ARABO - Infelici? Ah! Non v'è donna in Arabia che non si dica fortunata, se l'occhio del Sultano cade su di lei! E che non consideri il suo harem un luogo beato di squisite delizie e di raffinati piaceri!

IL CAPPELLANO - Che sia così per le vostre donne, non mi stupisce, corrotte come sono dai piaceri della carne, al punto d'infettarne l'oltretomba come un immenso bordello per le più sfrenate libidini! Ma non osate parlar di delizie per le caste vergini britanne, che inorridiscono al solo sentirne far cenno, e volentieri darebbero la vita pur di non esserne tocche!

L'ARABO - Preferite dunque lo sterminio della vostra gente?

IL GENERALE - Possiamo ancora resistere!

IL CAPPELLANO - E spezzare l'assedio!

BELLA - Papà caro, capitano Chesterton! A che giova illudersi? Sapete bene che il fortino è al limite della resistenza: le polveri e le munizioni sono quasi esaurite, l'acqua scarseggia e i pozzi sono infetti, il morbo infuria e miete vittime a decine, gli uomini validi si contano sulle punta delle dita, e già si sono verificati i primi decessi per inedia, e ahimè anche un caso di cannibalismo. Per contro, le orde arabe assommano a quarantamila uomini ottimamente armati e ben nutriti, sostenuti da un fiero fanatismo e dal sentore della vittoria imminente! Quale speranza abbiamo di salvare la nostra gente?

IL GENERALE - Una speranza esiste ancora, figlia mia! Il colonnello Fairchild, il tuo eroico fidanzato, sta marciando a tappe forzate alla nostra volta, per spezzare l'assedio di questi cani.

BELLA - Temo che vi tu ti illuda, papà caro! Il tagliatore del colonnello Fairchild è stato annientato, e il colonnello stesso, ahimè, impalato sulla piazza del mercato di Medina!

IL CAPPELLANO - Ebbene, venderemo a caro prezzo la nostra pelle!

IL GENERALE - Moriremo tutti fino all'ultimo uomo!

BELLA - Oh no, papà caro! Tu vivrai, tutti vivrete, l'impero vivrà! Ricordatemi piuttosto nelle vostre preghiere!

IL CAPPELLANO - La virtù di una donna val più di un impero!

IL GENERALE - Ahimè, bambina mia!

BELLA - Addio, papà caro!

(All'arabo)

Signore, non perdiamo altro tempo!

IL GENERALE - La mia bambina! la mia bambina!...

IL CAPITANO - Una santa! Un'eroina! Una martire!...

(Si sono dissolti il generale, il capitano, il fortino. Anche il militare che accompagnava l'Arabo si è allontanato. Siamo ora nel palazzo del Sultano. L'Arabo si inchina a Bella, con araba galanteria, dopo aver percosso un piccolo gong. Durante la battuta che segue, entrano due donne e due uomini, tutti vestiti secondo il più immaginoso stile arabo.)

L'ARABO - Miss Anderson si è comportata con vera saggezza! Sono certo che il Sultano gradirà il dono e sarà felice di incontrarvi: sempre, dopo un giorno di battaglia, egli ama spegnere l'ardente foga della lotta su un tenero corpo femminile. Le sue donne se ne contendono l'onore... e dicono che mai come in quelle occasioni la sua virilità trabocca insaziabile e violenta. Ma stasera l'onore toccherà per certo alla giovane Uri delle dune!...

BELLA - Chi sono quelle donne?

L'ARABO - Schiave del Sultano e vostre, miss Anderson. Cospargeranno il vostro corpo di ungenti d'afrodisiaco potere...

BELLA - E quegli uomini?

L'ARABO - Uomini no, miss Anderson. Eunuchi. Le loro abili mani prepareranno ogni vostra fibra all'incontro col Sultano...

(Un suono di gong.)

Ah, ma ecco appunto Shahriyâr Qamar az-Assad el-Rascid!

(Tutti si prosternano, ad eccezione di Bella. Entra il Sultano, e Bella cade a terra svenuta.)

Allah sia con te, luce del mondo! La bella inglese, come vedi, non ha retto al tuo fulgore!

PRIMA DONNA - Essa è debole e inetta, signore!

SECONDA DONNA - Essa è indegna del tuo talamo!

PRIMA DONNA - Se hai voglia d'amore, prendi me piuttosto!

SECONDA DONNA - O me, signore, esperta in tutte le arti!

L'ARABO - Zitte, voi, inutili schiave! Fate il vostro dovere, ed esibite la giovane donna agli occhi del Sultano!

(Le due donne prendono Bella per le braccia, la sollevano in ginocchio, le aprono in parte le vesti...)

Ecco la piccola britanna, o prediletto di Allah: hai mai visto carni più bianche? Gli eunuchi che l'hanno frugata assicurano che essa è vergine e che la natura non ha mai miniato rose più dolci e invitanti dei suoi più riposti gioielli! Sarà degno di te, o figlio di Maometto, violare i suoi arcigni pudori per coglierne ogni frutto d'amore...

(Il Sultano alza una mano: l'Arabo tace. A ogni gesto del Sultano echeggia, come per un rito mi-

sterioso, un inquietante suono di gong.)

IL SULTANO (lentamente, con voce sorda, assente) - Avete fatto tutto quello che lei vi ha detto?

L'ARABO - Sì, la Bestia.

(Altro gesto del Sultano. Le donne lasciano Bella, che rimane inginocchiata a terra, il mento appoggiato sul petto, i capelli a nascondere il volto. Altro gesto del Sultano. Gli eunuchi e le donne escono, retrocedendo, inchinandosi profondamente. Ad un ultimo gesto del Sultano esce anche l'Arabo. Una pausa.)

BELLA - Eccomi! Sono ai vostri piedi! Che cosa dunque aspettate? Che cosa volete da me? Potete comandare: non siete il Sultano? Non ne approfittate? Temete forse che io sia armata, che nasconda sotto le vesti un pugnale? Non ho nulla: guardate! Potete prendermi, e far di me quel che volete! Non griderò neppure. A che cosa servirebbe? Nessuno mi sentirebbe, al di fuori di queste stanze ovattate; e anche mi sentissero, chi mai oserebbe accorrere in mio aiuto? Dunque?... Che cosa volete? Volete che mi sdrai supina e che apra lentamente le gambe per eccitarvi?... O che mi inginocchi davanti a voi lasciandovi il piacere di immaginare il mio schifo? No?... Ah, scusatemi, figlio di Maometto! Dimenticavo che gli arabi disdegnano queste vie consuete! Dimenticavo le preziose preferenze del vostro popolo! Ebbene, posso forse oppormi? Prendetemi dunque come più vi piace! O desiderate che sia io a offrirvi! Ebbene eccomi!...

LA BESTIA (con violenza, come dando sfogo ad uno sdegno a lungo represso, gettando Bella a terra, lontana da sé) - Puttana! Puttana! Troia! Basta con queste sconce commedie! Che cosa credi, puttana: che io non lo sappia qual è il gioco che ti piace fingere nella tua sconcia fantasia?... Che io non abbia capito quel che vuoi da me?... E io?

Eh, troia, chi sono io, per farmi calpestare senza riguardi, nemmeno di pietà? «Eccomi ai tuoi piedi!», sfoderato di notte e nascosto di giorno, coltivato in segreto come la più vergognosa delle droghe; rinchiuso nella più nera cantina della tua mente eccitata, come il gemello mal nato, immondo di bave, che nessuno deve sapere, e che si cancella dalla foto di famiglia! Io, usato, abusato tra le contorte pieghe della tua anima repressa, e poi oggetto di schifo non appena un'ombra di sazietà appanna le tue sfrenate fantasie, e riposto fino alla nuova occasione! Basta, puttana! Vattene!...

LA BELLA (sgomenta) - No...

LA BESTIA - ...hai stancato i miei desideri, senza alleviare di una sola goccia la mia sete più profonda! Hai voluto da me gesti senz'anima, violenze di sola violenza, vergogne senza rossori, audacie senza batticuore, una bestia senza innocenze, e tutto il resto me l'hai gettato in faccia, con un gesto

brusco e una smorfia di disgusto, come si tira via dalla camicetta pulita il ragno schifoso caduto dal soffitto!

LA BELLA - Ascolta...

LA BESTIA - Basta! Io non accetto, non mi pre-
sto più! La Bestia non sa più che farsene della Bel-
la! Io, la Bestia, rinuncio alla tua bellezza in no-
me della mia sacrosanta bestialità! Ti lascio alla tua
bestialità in nome della mia bestiale bellezza! Vat-
tene! Qui finisce la favola della Bella e della Be-
stia! Via, puttana! Via, via, via!...



(La Bestia getta per un'ultima volta lontano da sé la Bella, e fugge via. Con un grido acuto, dram-
matico, prolungato, quasi isterico, Bella cade per
terra... o sul rispettabile divano del salotto di An-
derson House.)

BELLA - Ahhh!...

(Accorre con aria allarmata Sir Anthony Ander-
son, seguito alla spicciolata da Pamela ed Eliza-
beth, dal reverendo Chesterton e dal dottor
Turner.)

SIR ANTHONY - Bambina mia, che cosa c'è?

BELLA (rifugiandosi nelle sue braccia, ancora
sconvolta) - Oh, papà, papà caro!

PAMELA - Che cosa è successo?

BELLA (riprendendosi) - Niente, niente... un in-
cubo, un brutto sogno...

ELIZABETH - Ci avevi fatto prendere paura. Ab-
biamo sentito un urlo, come se ti sgozzassero!

IL DR. TURNER - Fatti vedere?... Uhm, Eliza-
beth?... Dalle qualcosa da bere...

ELIZABETH - Che cosa?

SIR ANTHONY - Una tazza di the, naturalmente.

BELLA - Ma no, sto bene... È tutto passato.

PAMELA - Vieni di là. E poi vestiti, santo cielo,
non vedi come sei conciata? Dobbiamo andare da
Lady Fairchild, e pensa se la tua futura suocera sa-
pesse che ancora non hai cominciato a farti bella
per lei!...

(Pamela e Elizabeth, accompagnando Bella, esco-
no o si appartano in un altro settore della scena.)

SIR ANTHONY (dopo una pausa, con un sospi-
ro) - Non è la prima volta, che le accadono incubi
come questo, e che si risveglia gridando...

IL DR. TURNER - Forse da quando è partito il
tenente Fairchild?

SIR ANTHONY - Non saprei... È possibile.

PADRE CHESTERTON - O da quando ha an-
nunciato il suo ritorno?

SIR ANTHONY - No... O forse...

(Allarga le braccia)

Non lo so. Comunque, credo che la questione sia
proprio qui. Dopo ogni incubo resta per qualche
giorno come in uno stato di torpore: mangia a fati-
ca, è svogliata, assente... È nervosissima, per un
niente se la prende con le sue sorelle... Qualche
volta anche con me...

IL DR. TURNER - Forse un po' di tensione: di
quello che oggi si chiama esaurimento nervoso.

PADRE CHESTERTON - E una volta umor nero.

IL DR. TURNER - E più indietro ancora i vapori,
le scalmate.

SIR ANTHONY - E poi? Perché non dite che è
posseduta dal demone?

IL DR. TURNER - Più indietro ancora, effettiva-
mente, qualcuno avrebbe anche detto così.

SIR ANTHONY - Qualcuno?...

PADRE CHESTERTON - Io, io, Sir Anthony,
non si preoccupi. Il dottor Turner allude a me: c'
meglio... alla Chiesa!

(Al dottor Turner)

Che però, e questo devi riconoscermelo, non fa-
ceva altro che rispecchiare la cultura del tempo,
dottor Turner compresi.

IL DR. TURNER - Certo. Basta che anche oggi,
però, la Chiesa accetti la cultura del nostro tem-
po, rispecchiandone le intuizioni, le nuove ipote-
si, le nuove certezze...

PADRE CHESTERTON - Ah, ci risiamo! Dimen-
ticavo. Quale sarebbe la «nuova certezza» in que-
sto caso?

IL DR. TURNER - E secondo te? Come si spie-
gano: questi incubi, questi sbalzi d'umore...

SIR ANTHONY - Qui, direi che c'è poco da spie-
gare: Bella è ancora una bambina, vissuta in col-
legio, senza neppure — purtroppo — la presenza
della mamma... Molto attaccata a me, questo sì,
ma insomma... forse anche per questo... un sen-
so di paura, di sgomento, per quello che è pur sem-
pre un salto nel buio...

PADRE CHESTERTON - Ma sir Anthony, «sal-
to nel buio», quello che è il traguardo di vita di ogni
donna, l'unica vita possibile?... Sposa, madre...

IL DR. TURNER - Il suo «sì al matrimonio», ve-
ramente, non l'ha ancora detto.

SIR ANTHONY - Può darsi sia preoccupata an-
che di questo.

PADRE CHESTERTON - Oh, ma perchè faccia-
mo le cose più difficili di quel che sono?

Siamo tra uomini, e conosciamo le donne: come
ha detto sir Anthony, Bella è ancora una bambi-
na... Dal collegio è uscita da poco, sono questi i
suoi primi contatti con il mondo, e subito le si pro-
spetta... ma sì, diciamolo: l'intimità con un
uomo...

SIR ANTHONY - La mia bambina!

PADRE CHESTERTON - ...nel sacramento del
matrimonio, si capisce.

SIR ANTHONY - È così, dottor Turner: Bella...
non sa niente di niente!

(Ride, rievocando)

Un giorno, da piccola, mi ha chiesto se i bambini
nascevano dalle orecchie! E io... non ho saputo
cosa risponderle! Sono rimasto lì a bocca aperta,
e credo addirittura di averle detto «Mah, non so!»...

Eh, davvero: ci sarebbe voluta la mamma!

PADRE CHESTERTON - Il che non vuol dire, sia
chiaro, che essa non desideri sposarsi, come lo de-
siderano tutte... Tuttavia, un po' di paura...

IL DR. TURNER - E se non fosse né paura del-
l'uomo, né desiderio di una sistemazione: ma...
bisogno?

SIR ANTHONY - Bisogno di sposarsi? Che biso-
gno ha di sposarsi? Nessuno le fa certo fretta... Qui
ha tutto quel che vuole... E lei stessa, del resto,
dice...

IL DR. TURNER - Intendevo un bisogno d'altro
tipo, sir Anthony. Perché non dovrebbero valere
anche per la specie umana quelle che sono le leggi
di natura? Un uomo, una donna sono fatti per cre-
scere e moltiplicarsi, no?, padre Chesterton. Ora,
ci si moltiplica in un certo modo... che la natura
ci rende allettante, attraverso quello specchietto per
le allodole che è l'amore: e che non è amore con
al A maiuscola, bensì istinto, voce del sangue e del-
la carne, pulsioni, desideri, concetti o inconsci che
siano...

PADRE CHESTERTON - In conclusione?

IL DR. TURNER - In conclusione, a me piacereb-

be chiederle di che incubi si tratta... Potrebbe an-
che risultare che questi turbamenti, queste volubi-
lità, questo malessere non dicano altro che questo:
c'è una bambina che ha bisogno di farsi donna, una
donna che ha bisogno di un uomo... c'è una fem-
mina che ha bisogno di un maschio...

SIR ANTHONY - Edward, per piacere! Bella è di
là, potrebbe sentirsi!...

IL DR. TURNER - Chiedo scusa. Comunque, se
anche le diagnosi sono diverse, la cura sembra es-
sere la stessa: il matrimonio. Per me per le ragioni
suddette, per il mio caro cognato onde realizzare
in ispirito quell'unione, eccetera eccetera!

PADRE CHESTERTON - Calma, calma! Non ho
mai detto che una donna debba sposarsi per forza.

IL DR. TURNER - Può anche scegliersi una pro-
fessione liberale...

SIR ANTHONY - La mia bambina?! Per carità!...

PADRE CHESTERTON - Esiste anche la voca-
zione religiosa!

SIR ANTHONY - In convento? La mia
bambina?...

IL DR. TURNER - Eccola!...

(Entrano Bella e le sorelle. Bella si è cambiata
d'abito.)

SIR ANTHONY (andandole incontro) - E allora,
come ti senti, bambina mia? Davvero è passato?

BELLA - Sì, sì, papà. È tutto passato.

SIR ANTHONY - Bella...

BELLA - Sì, papà?...

SIR ANTHONY - Bella cara, bambina mia... tuo
padre, e le tue sorelle... e anche i tuoi cognati... sia-
mo un po' preoccupati, per queste piccole crisi che
ti capitano, da un po' di tempo. Quel che vorrei
dirti è che... se tu per caso non desideri sposarti,
ebbene... nessuno te ne ritiene obbligata.

BELLA - Io desidero sposarmi, papà.

PADRE CHESTERTON - Ecco... non devi nean-
che avere troppa fretta.

BELLA - Non ho troppa fretta, Richard.

IL DR. TURNER - E neanche pensare di dover ri-
mandare a chissà quando.

BELLA - Certo, Edward: non ho mai pensato di
dover rimandare a chissà quando.

PAMELA - Se per caso hai dei dubbi sul tenente
Fairchild, ci sono tanti altri uomini al mondo.

BELLA - Lo so, Pamela.

ELIZABETH - Nessuno però vuole indurti a
cambiare.

BELLA - So anche questo, Elizabeth. Grazie. Gra-
zie a tutti. Siete molto gentili.

PADRE CHESTERTON - Vogliamo tutti il tuo
bene, Bella, e cerchiamo di aiutarti.

BELLA - Lo so, padre Chesterton. Allora, però,
potreste farmi un favore.

TUTTI - Certo, Bella!

Volentieri!

Dimmi quel che vuoi!

Siamo qui per questo!

BELLA - Ecco: allora andateci voi da Lady Fair-
child. Io non ne ho nessuna voglia. Preferisco stare
a casa.

(Pausa di stupore: la richiesta è abbastanza assur-
da, dato che si tratta della futura suocera, ma le
dichiarazioni concordemente rese un attimo fa,
rendono difficile obiettare. Ci prova comunque
Pamela.)

PAMELA - Ma...

(Ma viene subito bloccata.)

SIR ANTHONY - D'accordo, Bella. Come vuoi.

(Si accingono ad uscire, tra qualche saluto a sog-
getto che vorrebbe essere disinvolto.)

BELLA - Direte a Lady Fairchild che sono un po'
stanca... E non ho ancora pensato a niente... Ma
attendo con ansia il ritorno di Archibald...

(Tutti sono usciti, ad eccezione di Bella.)

Bella si guarda in giro. Appare svogliata, indeci-
sa. Forse carica il grande grammofofono e vi mette
su un disco, poi prende un libro, e si fa avanti al
proscenio. Siede per terra, o su un puff, ad una del-
le estremità del proscenio, forse apre o sfoglia il
libro senza minimamente leggerlo, forse presta di-
stratto orecchio alla musica. Chiude gli occhi, sem-
bra abbandonarsi per un lungo attimo a un sogno,
a un ricordo...

Mormora, tra sé, appena movendo le labbra:)

La Bestia...

(All'estremo opposto del proscenio, un debole ran-

tolto, disumano, lungo, faticoso, soffocato...)
 Oh, la Bestia... dove sei?
 (Di nuovo, dallo stesso punto, il rantolo di prima: ora però inequivocabile.)
 La Bella apre gli occhi, si rizza sul busto.)
 La Bestia...
 (Balza in piedi. Guidata dal rantolo, corre verso la Bestia, che giace a terra, in un angolo di un castello o di un giardino, semicoperto da un grande drappo.)
 Oh, la Bestia... Amore mio! Eccomi... eccomi qui! Sono la Bella!... Dimmi... Che cos'hai?...
 (Si inginocchia accanto alla Bestia, l'aiuta a sollevarsi sui gomiti, reggendolo con le braccia, abbracciandolo, accarezzandone il viso.)
 LA BESTIA - La Bella, Oh, la Bella! Io muoio...
 LA BELLA - Oh, no, non morire! Morire perché?
 LA BESTIA - Perché senza di te non posso vivere, la Bella. Non è vero che la favola è finita. La Bestia muore perché senza la tua bellezza non ha che vergogna su questa terra!...
 LA BELLA - Oh, la Bestia, ma io ti amo!
 LA BESTIA - È pietà!
 LA BELLA - È amore!
 LA BESTIA - Vuoi che io muoia felice, la Bella! Ti ringrazio!
 LA BELLA - Voglio che tu viva, la Bestia! E non perché tu mi ami! E sono io che ho bisogno di te, per non morire come una rosa appassita!
 LA BESTIA - Ripetilo piano...
 LA BELLA - La favola è finita, la Bestia! Finito è il gioco, finito il sogno! Io ho bisogno di te, per non morire. Perché la Bella muore se la Bestia non la riempie della sua bellezza...
 LA BESTIA - Dillo...
 LA BELLA - Ti amo!
 LA BESTIA - Ancora...
 LA BELLA - Ti amo... ti amo...
 LA BESTIA - E allora aiutami, la Bella! Aiutami a togliere da me questa lunga maschera di piombo...
 (China all'indietro la testa. La Bella lo guarda senza capire...
 La Bestia si toglie la maschera, e quando rialza la testa, eccolo diventato il più bello e biondo dei Principi Azzurri. La Bella lo guarda, con gli occhi sbarrati, incapace di dire parola. Il Principe Azzurro si alza, avvolto come in un mantello nel drappo che lo copriva.)
 IL PRINCIPE AZZURRO (bello, stentoreo, secondo iconografia) - La favola non era finita, mia dolce amica. Eccomi. Ecco, anch'io, come in tutte le fiabe, premiare la tua dolce pietà per l'orrida Bestia, e il tuo saggio amore per il suo animo buono sotto le brutture dell'antico incantesimo. Superata l'ardua prova, vivremo ora cent'anni felici e contenti. Il bianco destriero già scalpita in quinta, ansioso di portarci nel turrito castello tra le nuvole, dove vive il re mio padre assieme alla regina mia madre. Vieni, o mia diletta! Dammi la tua mano!... (La Bella lo fissa a lungo, ancora folgorata; poi indietreggia, senza porgere la mano, come colta da un improvviso ribrezzo...)
 Non vuoi darmi la tua mano?...
 (Quando il sorriso di prammatica comincia a gelare sulle labbra del Principe Azzurro, la Bella scoppia a piangere.
 Al pianto, l'atmosfera si trasforma. Il fondo della scena, che si era oscurato, si illumina, a rivelare una bella riunione di famiglia: Sir Anderson, Pamela e Elizabeth, il dottor Turner e padre Chesterton, tutti felici e sorridenti, che battono le mani con voci di congratulazioni e di sollievo.
 Bella è in primo piano, e singhiozza, con il volto nascosto tra le mani. Accanto a lei, il tenente Fairchild che si sta togliendo — o si è tolto — la mantella d'ordinanza.)
 SIR ANTHONY - Oh, finalmente si è decisa!... (Mentre si spengono gli applausi, comincia la sfilata dei parenti, che baciano la sposa e stringono la mano allo sposo.)
 Vieni, bambina mia, vieni tra le braccia del tuo papà. Ora non sei più la mia fidanzatina, e presto sarai la signora Fairchild!... E anch'io sposerò finalmente al cugina Margaret, così — se non altro — il patrimonio degli Hamilton non andrà alla Società per la protezione degli animali. Non hai più niente in contrario, vero, cara?



BELLA - No, papà.
 SIR ANTHONY - Tanti auguri, caro Archibald.
 FAIRCHILD - Grazie, sir Anthony.
 ...
 PAMELA (si avvicina a Bella, l'abbraccia) - Bella, tesoro. Ora che ti sei sposata, posso dirti una cosa? Richard per qualche tempo era convinto che tu volessi farti suora.
 PADRE CHESTERTON - Un sospetto, soltanto un vago sospetto. Dille anche quel che t'ho detto quando l'ho vista uscire di chiesa e stringersi ad Archibald.
 PAMELA - Meglio così, ha detto: sarebbe stata una pessima suora.
 Caro Archibald!... A Venezia, non dimenticate la gita in gondola.
 PADRE CHESTERTON (porge a Bella un piccolo libro) - Un piccolo libro... che potrà farti del bene... Leggilo, ogni tanto...
 Caro Fairchild...
 FAIRCHILD - Padre Chesterton...
 ...
 ELIZABETH - Ogni tanto pensavo: oggi sono a Firenze... oggi sono a Roma... Sapessi quanto t'ho invidiata!... Con Edward, se si mette piede sul continente è sempre e soltanto per andare a Vienna!... Comunque stai benissimo: il viaggio di nozze t'ha fatto proprio bene!
 IL DR. TURNER - È il matrimonio che t'ha fatto bene. Io lo dico sempre: il matrimonio è come il denaro: non darà la felicità... ma calma i nervi.
 ELIZABETH - Quando partite per l'Arabia?
 FAIRCHILD - A fine mese. Ma ci imbarcheremo a Marsiglia; e prima ci fermeremo a Parigi.
 IL DR. TURNER - Caro Fairchild...
 FAIRCHILD - Caro Turner...
 ...
 SIR ANTHONY - Su, su, andiamo! Lasciamoli soli, Bella sarà stanca!... È stata un'ottima cena, Bella! Io ti ho sempre considerato la mia bambina... ma devo dire che sei una straordinaria padrona di casa.
 BELLA - Buona notte, papà.
 (Sono usciti tutti)
 FAIRCHILD - Posso dire una cosa?... Non vedevo l'ora che se ne andassero!
 BELLA (con finto rimprovero, sorridendo) - Archibald!

FAIRCHILD - Tutta una sera di chiacchiere, di sorrisi, di salamelecchi... e io che avevo voglia soltanto di stare solo con te. Mi tolgo la giacca. Tu resta qui e aspettami.
 (Bella siede per terra, sul tappeto, faccia al pubblico.
 Fairchild esce. Da fuori:)
 Hai chiuso gli occhi?
 BELLA - Mm mm.
 FAIRCHILD (da fuori) - Ma si può sapere perché chiudi sempre gli occhi?
 BELLA - Così!...
 FAIRCHILD (da fuori) - Sto arrivando!... Sei pronta?
 BELLA - Mm... mm.
 (Bella, sul tappeto, si solleva in ginocchio: ha gli occhi chiusi, pare perdersi dietro un qualche sogno. Le mani sulle ginocchia, scivolano con voluttuosa compiacenza lungo le cosce, sui fianchi, fino ai capelli, che sollevano sopra la testa mettendo a nudo il collo.
 Entra la Bestia, le si avvicina, le afferra i polsi. Bella ha un brivido di piacere.
 La Bestia la obbliga a sollevarsi, si cinge il collo con le braccia di lei, la afferra alla vita, la trascina in un ballo dolce e travolgente al tempo stesso. Bella, gli occhi sempre chiusi, vi si abbandona, sognante, vibrante, felice...)

FINE

La bella e la bestia di Luigi Lunari ha esordito al Teatro San Babila di Milano con la regia di Lamberto Puggelli. Scene e costumi di Paolo Bregni, musiche di Pino Calvi. Interpreti: Lia Tanzi, Giuseppe Pambieri, Andrea Bosic, Paola Migneco, Alessandra Costanzo, Edoardo Borioli, Riccardo Mantani Renzi, Dario Simonetto e Danilo Cassina.

I disegni nel testo di Luigi Lunari sono di Jean Cocteau. A pag. 99, fotogrammi del film «La Belle et la Bête», con Jean Marais e Josette Day. A pag. 105, studio per «La Belle et la Bête» del pittore Christian Bérard, e l'esecuzione del bozzetto per il travestimento di Jean Marais.

CHI HA UCCISO LADY OFELIA?

Dramma pseudoshakespeariano in due tempi di Cesare Molinari

Opera finalista al Premio Riccione-Ater 1987



I disegni sono stati eseguiti espressamente da Franco Murer.

PRIMO TEMPO

1. RE, LAERTE, ENTRA GERTRUDE.

GERTR. - Una sventura cammina sui calcagni dell'altra, tanto si inseguono veloci. Tua sorella è annegata, Laerte.

LAERTE - Annegata! Oh! Dove?

GERTR. - C'è un salice che si protende sopra un ruscello, e specchia le sue foglie grigie nella corrente di vetro. Lì venne Ofelia con fantasiose ghirlande di ranuncoli, di ortiche, di margherite e di orchidee, cui i pastori sboccati danno un nome più volgare, ma che le nostre fredde ragazze chiamano dita di morto. Lì Ofelia si arrampicava per attaccare ai penduli rami le sue coroncine d'erba, e un ramo invidioso si ruppe. E lei cadde nel ruscello piangente con i suoi verdi trofei. Le sue vesti si sparse larghe, e la sostennero per un tratto sull'acqua come se fosse una sirena. E lei cantava frammenti di vecchie arie, come chi non si rende conto del pericolo, o è nato in quell'elemento e si trova a suo agio. Ma non poté durare a lungo: solo fin quando le vesti, appesantite dall'acqua assorbita, spinsero la povera meschina dal suo melodioso canto a una fangosa morte.

LAERTE - Ahimè, allora è annegata?

GERTR. - Annegata, annegata.

LAERTE - C'è troppa acqua per te, povera Ofelia. E perciò io mi vieto le lacrime. Ma è solo un inganno: la natura ha le sue leggi, e dica pure la vergogna ciò che vorrà. Quando queste lacrime saranno piante, la donna che c'è in me se ne andrà via. Adieu, mio signore. Ho in mente un discorso di fuoco, che vuole divampare. Ma questa follia lo spegne.

RE - Seguiamo Gertrude. Quanto ho avuto da fare per calmare la sua furia. Ora io temo che tutto questo le dia nuova esca.

(BUIO)

2. RE E CORTE, ENTRA LAERTE

RE - Signori, gli affari di stato, che per doverosa consuetudine hanno sempre avuto la precedenza su quelli privati, poiché il pubblico bene ci sta a cuore più della nostra stessa felicità, sono ora travolti dall'inarrestabile piena dei dolori e delle sciagure. E dobbiamo leccarci le ferite, che, troppo numerose, ci toglierebbero la forza pur necessaria per reggere le sorti di un regno.

Ecco qui Laerte, doloroso figliolo del mio dolore. Io vi prego di lasciarmi solo con lui, per consolarci a vicenda delle sventure che hanno colpito, incrociandosi, le nostre due famiglie.

CORTIGIANO (fuori campo) - Avete detto bene, mio signore, e volentieri vi obbediremo. Solo c'è il rischio di rifare il verso a Shakespeare.

RE - Anche la roca cornacchia può qualche volta cercar di imitare l'ugola sonora dell'usignolo, e l'impiegato che si fa la barba al mattino gorgheggia borbottando l'aria di una celebre soprano. Siamo suoi personaggi, ovvero frammenti dei suoi personaggi che galleggiano, come rottami di una nave dopo la tempesta, nel gran mare della memoria; e non possiamo così, d'un subito, adattarci al parlare franco che rifà il verso alla realtà — ed è ancora peggio. Ma a poco a poco, vedrete, il tono cambierà.

Perciò, Laerte, ricorda e dimentica quel che sei stato finora. Vieni qui e abbracciami come un nuovo padre che in maniera maldestra tenta di sostituire quello perduto, più che come un re che con parole ufficiali cerca di aprire la via di una nuova storia, il cui esito ci è comunque ignoto, sul tronco ancora palpitante della storia antica. E voi, sparite.

3. RE, LAERTE.

RE - Mio dolce amico e complice. Mio figliolo. Non erano parole di convenienza quelle che ho detto or ora davanti a tutta la corte. Un senso di solidità, ignoto finora alla mia tempra aspra e positiva, mi si è attaccato petulante all'anima, là dove essa è più debole. La mia regina, Gertrude mia sposa, che sempre mi ammalia come una zingara fa-

scinatrice, si è fatta fredda, e rifiuta il mio letto e, pur piangendo, non vuole essere consolata. Tuo padre, Polonio, consigliere arguto e piacevole amico, specchio delle mie decisioni, se n'è andato per sempre, come la bella Ofelia. Della tua nobile famiglia, che era quasi un'estensione della mia, resti tu soltanto, Laerte. Ma le tue perdite sono anche le mie. Meno gravi, certo, nel sangue, ma più gravi, forse, nella pratica della vita che pur deve continuare, e negli oneri del governo. Mi resti solo tu, Laerte: tu che sai quali sono i miei crucci, che condividi i miei disegni. Laerte. Mio complice. LAERTE - Complice? Perché complice, mio re? La nostra è un'impresa di giustizia — santa, come la giustizia stessa. Uccidendo Amleto noi ci facciamo spada della vendetta divina, che è stata offesa e vuole riparazione. La mia vendetta fa parte dell'equilibrio del creato.

RE - Complici, ragazzo, sono tutti coloro che condividono un segreto: complici sono gli amanti furtivi che calcano di nascosto lo stesso letto, anche quando potrebbero farlo alla luce del sole, perché il loro mondo sia tutto e soltanto loro. Complici sono le fanciulle che si scambiano piccole, ma conturbanti confidenze. Quindi: mio complice, o io il tuo.

PERSONAGGI

Re Claudio
Regina Gertrude
Laerte
Orazio
Due preti
Due medici
Una ragazza
Due braconieri
Due clown

LAERTE - Dunque, signore, al lavoro! La nostra è una complicità di azione. Noi non abbiamo sciocche confidenze da scambiarsi, non letti da dividere. Noi dobbiamo uccidere con una spada segreta.

RE - C'è un fatto nuovo, Laerte.

LAERTE - Un fatto nuovo? E quale? Tengo gli occhi aperti, e da quando sono ritornato a corte non mi è sfuggito niente. Così almeno credo.

RE - È morta Ofelia, Laerte.

LAERTE - Lo so bene, purtroppo. Il mio cuore ne sanguina, e mi spinge a colpire con determinata crudeltà, senza rimorsi e senza esitazioni.

RE - Non è quel che è accaduto, ma come è accaduto. Nella morte di Ofelia c'è qualcosa di strano, qualcosa di oscuro. Qualcosa, se posso dir così, che non funziona. Come quando rientri nella tua stanza, e tutto è a posto, ma oscuramente ti rendi conto di un impercettibile cambiamento, e non sai quale. Forse è soltanto una sedia, ma potrebbe anche essere un sicario nascosto dietro l'arazzo.

LAERTE - Tu divaghi, signore, e non cogli il punto. Giri intorno alla tua sensazione come un cane attorno a un osso troppo grande per la sua bocca; e vuoi trovare un ordine logico. Ma cosa importa ormai? L'unica realtà irrimediabile è che Ofelia è morta, che se n'è andata per sempre, portandosi via tutte le mie lacrime. Mi ha lasciato arido come un ramo reciso, con un unico pensiero fisso in testa. Che cosa importa come, se quel che è successo è tanto orribile?

RE - Laerte, non mi hai capito. E io ho bisogno di tutta la tua attenzione e di tutta la tua comprensione, come una luce di certezza in questo inferno di dubbi. Questa morte così improvvisa eppure così lenta, così certa eppure così irreali; a questa morte potrebbe esserci dietro qualcuno o qualcosa che dobbiamo cercare di capire, perché insieme ne capiamo la causa.

LAERTE - La causa! Anima mia! Non solo la causa io ho già capito, ma la radice di tutti i miei mali, e dei tuoi. La radice che devo strappare, la mala pianta che ci ha avvelenato tutti. Per quanto mi riguarda almeno, io non ho indagini da fare, prove da esperire: non voglio fare processi, perché la sentenza è già pronunciata — ed è sentenza di mor-

te. Per quanto mi riguarda io voglio rimettere il mondo nei suoi cardini. Questa è la mia missione ormai: la giustizia, cioè la vendetta.

RE - Laerte ascoltami. Tu continui a non capire: questo non è il remake di un'antica tragedia. Questa è una storia nuova, che ha in comune con l'altra soltanto l'antefatto. (E non sono nemmeno sicuro che tu lo conosca del tutto l'antefatto). L'importante è capire, perché le forze che si muovono sono tante e diverse, e cambiano con i giorni dell'anno e con le ore del giorno.

LAERTE - Tu sei cambiato, mio signore. RE - Sì, come tutti. Quando ho riflettuto sulla morte di Ofelia, c'è stata come l'esplosione di mille cariche nella mia mente, e ora devo ricomporre la logica del mio pensiero e delle cose in un quadro ordinato. La morte di Ofelia non rientra in questo quadro. Non c'è logica, non c'è motivo. Io non capisco né perché, né come è morta.

LAERTE - È vero che non capisco. Non capisco le ragioni del dubbio. Il perché è sempre nascosto nelle pieghe del pensiero o sotto la terra profonda del passato che si stratifica. Ma su come Ofelia è morta non ci possono essere dubbi. La regina ha descritto la sua morte con cura e precisione, con dovizia di particolari: la meccanica, i tempi, le cause fisiche, e perfino il suo atteggiamento mentre moriva.

RE - Appunto. Appunto, Laerte, appunto. Il colore dei fiori delle sue ghirlande, le sue canzoni, il ramo che si spezza, le vesti che si allargano: Ofelia galleggiava come una sirena e cantava. Poi affondava lentamente. La regina, sembra, ha descritto qualcosa che ha visto, anzi, qualcosa che ha osservato con curiosa attenzione dei particolari, come se le importasse fissarlo nella memoria per poi raccontarlo, come poi ha fatto, o dipingerlo in un grande quadro, o far recitare la scena in un fantastico teatro di giardino.

LAERTE - Cosa vuoi dire?

RE - Ma sei sordo per dio? O una nebbia ti ottunde il cervello - spesso come quella che toglie la vista nelle paludi?

Ma se io mi trovassi davanti a qualcuno in pericolo, un pericolo, bada, incombente e imminente di morte, ma che avanza a passi lenti e ancora incerti, non ancora ben deciso se uccidere la sua preda o tirarle soltanto uno stupido scherzo — io non starei a guardare se i fiori delle sue ghirlande sono rossi o bianchi, orchidee o margherite: cercherei di salvarlo!

LAERTE - Mio dio, sì — se la persona ti è cara. RE - Qualche volta anche se non lo è. Anche se lo odi, perché in questo caso preferiresti strozzarlo con le tue mani, e fargli guardare bene in faccia i grandi occhi vuoti della morte che lo afferra!

LAERTE - Allora, comunque, è un sospetto assurdo.

RE - Un sospetto assurdo, sì, ma un dubbio logico. Se Gertrude avesse visto morire Ofelia, avrebbe dovuto raccontare come ha tentato di prenderla, come le vesti umide e scivolose le sono sfuggite dalla mano che si tendeva spasmodica. Non dei fiori. Avrebbe dovuto raccontare la sua paura, visto che Ofelia non capiva, le sue grida di terrore e di soccorso, la sua angoscia nel vedere che nessuno arrivava. E a parte questo, la regina non esce mai da sola dalle mura del castello: c'è sempre con lei un seguito di donne e di uomini che non avrebbero avuto difficoltà a salvare tua sorella.

LAERTE - Allora la regina non può aver visto quello che ha raccontato: sarebbe stato come accusarsi da sé.

RE - Già, ma un'accusa che tu non avevi colto. E nessun altro all'infuori di me. E anch'io ci ho messo del tempo. Non siamo detectives, ma anche se ce ne fosse stato uno nella corte, non si sarebbe messo ad accusare la regina, di certo.

LAERTE - Allora sospetti veramente di lei.

RE - ... No ... no ... E tuttavia, vedi: è più possibile, è più probabile che la regina abbia raccontato qualcosa che le è stato raccontato. Ma questo non farebbe che spostare la questione un gradino più in là.

LAERTE - È vero, dio santo. Chiunque abbia visto morire Ofelia l'ha lasciata morire, quindi ha voluto che morisse. Ma chi, per tutti gli dèi, poteva volerlo?

RE - Non so. Si direbbe nessuno. Ma se qualcuno c'è stato, allora come non pensare che, volendola morta, l'abbia aiutata a morire, e poi abbia coperto il suo misfatto con un racconto tanto follemente assurdo da racchiudere tutto il vero della realtà. Tanto assurdamente vero che nessuno l'ha messo in dubbio: non l'amoroso fratello, non la dolce Gertrude, ingannata per prima al punto quasi da credere di aver visto lei, con i suoi occhi, ciò che aveva soltanto saputo da un racconto.

LAERTE - Oh, cielo! Fammì trovare questo mostro, e io gli caverò gli occhi dalle orbite, e lo spingerò cieco per il vasto mondo, così che possa godere di tutti gli spettacoli dolcemente atroci, come in un teatro! Ma dovrà guardarli nel teatro della sua mente questi spettacoli, che quelli veri non saprebbero soddisfare il suo gusto perverso.

RE - Sia fatta la tua volontà, e quella di Dio. Ma hai capito adesso a quale svolta siamo? La nostra storia non si arricchisce semplicemente di un altro episodio, cambia direzione — così credo, almeno. Forse la nostra vita non sarà mai più quella di prima, forse dovremo scendere negli abissi più impreveduti di un'anima. Sia la nostra, o d'altrui.

LAERTE - Cosa dobbiamo fare? Come muoverci? La mia decisione è incrinata, e brancolo come andando nel buio.

RE - Eppure devi essere tu il promotore e lo strumento dell'indagine. Ma prendi tempo: calmati e riordina un poco le sparse carte dei tuoi pensieri. Poi parla alla regina. Interrogala — dolcemente e velatamente, ma interrogala. Il tuo dolore ne ha i motivi migliori.

4. RE, SOLO.

RE - Quale irragionevole e pur necessario sospetto ha preso d'assedio la mia mente, che non sa liberarsi con un'improvvisa e audace sortita? Perché se questa morte è stata voluta, o anche solo permessa, questa morte che sembra non avere né causa né scopo, e non giovare a nessuno, dietro deve pur esserci un disegno, tanto più letale, quanto più oscuro. E se è un disegno suo, di Gertrude, non potrebbe voler dire che tradimento: ha tradito suo padre, moro!, può tradire anche te.

Eppure non è questo che più mi sconvolge. Non è la paura. La paura ti divora l'anima come una lebbra che sottrae al corpo smembrato tutte le sue forze. Io voglio capire. E il bisogno di capire non si fonda sul turbamento, ma è puro, astratto, assoluto, e più di tutti gli altri rischioso: un altro re, nella notte dei tempi, prima della storia, ha cercato di capire tutto, e gli dèi l'hanno fatto a pezzi. E non si dice forse che questo sia stato il peccato del primo uomo, di colui che ha generato Caino, capostipite della mia stirpe? Perché la conoscenza soltanto rende simili a Dio.

Ma via! Non è questo il tempo di monologhi. Il mio ruolo non ne contempla. Per capire non serve guardarsi allo specchio, cercando di cogliere l'anima nel fondo dei propri occhi. Bisogna agire. Condurre l'inchiesta.

5. RE, GERTRUDE.

RE - Da quando la gioia del sorriso non illumina più la tua faccia, Gertrude, anche nella mia anima è scesa la notte.

GERTR. - È facile atteggiare le labbra, ma per sorridere davvero bisogna che il lieto piacere ti accarezzi le guance, e io sono immersa nella pena: non disperata, no, ché la disperazione è ancora un empito della vita, ma rassegnata, come sono rassegnata i vecchi che vivono solo per contare le ore che li separano dalla morte. Credo di sapere ormai tutto quello che può o deve succedere. Saggia e rassegnata: due cose che uccidono il gusto di vivere e spengono il sorriso che si sforza di splendere.

RE - Ma è nel buio, cara signora, che si vedono le stelle. Tu non potevi credere che neppure ai re le parche possano mai tessere soltanto fili dorati per comporre collane di perle preziose. E se il mio abbraccio d'amore non può più riscaldarti, lascia almeno che la mia forza ti sorregga per attraversare l'insidiosa palude dove siamo caduti. Se no, che senso può aver più la mia vita?

GERTR. - Oh, la tua vita avrà sempre un senso. Finché dura, finché dura. Ma per me, venuti me-

no il piacere e gli affetti, dopo la palude non ci sarà che il deserto.

RE - Ahimè. Gertrude, le tue parole sono più aspre della roccia. Ma la volontà può creare anche gli affetti, e ritrovare quelli perduti. Se non vuoi più essere moglie e amante, trova nuovi affetti materni. Il giovane Laerte è solo, e sperduto come te, come noi, e ha bisogno di una mamma.

GERTR. - Io ho già un figlio, e solo i figli sono figli. Laerte ha dormito in un altro ventre, è stato nutrito da un altro seno. Essere mamma è un fatto carnale.

RE - E tuttavia io credo... Bene, comunque intanto Amleto ritorna.

GERTR. - Ritorna, ma non mi vorrà più. Mi ha rinnegata come un'adultera. Anche per i figli non bastano l'affetto e le cure: anche loro esigono casta fedeltà.

RE - È la sua mente turbata. Ben altro... Ma tu, forse tu puoi guarirlo. Ma bisognerebbe far luce su questo misterioso ritorno prima che egli sia qui.

GERTR. - Io guarirlo? No. Forse Orazio, l'amico Orazio: agli amici va la confidenza e l'affetto, alla madre il giudizio geloso.

Ma via! Hai ragione. È giusto che sia così: è scritto nelle stelle. Orazio potrà forse aiutarmi a ritrovarlo, o almeno far sì che non sia troppo aspro lo scontro.

RE - Sono contento. Stai ritrovando una ragione di vita. Venga Orazio.

6. RE, GERTRUDE, ORAZIO.

RE - Orazio, abbiamo ricevuto, ci sono state recapitate lettere da parte di nostro figlio Amleto, che ci annuncia il suo imminente ritorno. Questo ci è parso strano, molto strano. Vorremmo sapere se tu hai sue notizie.

OR. - Io...

RE - Tu sei il suo amico, il suo confidente.

OR. - Ebbene... sì. Un marinaio, forse lo stesso che ha portato la lettera per voi, mi ha detto che Amleto è sbarcato in Danimarca, che sarà qui tra pochi giorni, e...

RE - E?

OR. - Che sarebbe contento di vedermi.

RE - Un messaggio a voce per una cosa di tanta importanza. Certo vuole vederti prima di incontrare noi. È così?

GERTR. - Gli amici, mio buon signore, te l'ho già detto, sono più importanti dei genitori. Il giovane, quando è cresciuto, e non ha più bisogno del nostro aiuto materiale, cerca dei rapporti elettivi, che sostituiscono quelli di natura. Sempre è stato così, e bisogna rassegnarsi. E poi, come nascondere che fra nostro figlio e noi ci sono state delle difficoltà, delle incomprensioni, e anche degli attriti. I vecchi con i giovani non si intendono facilmente, e anche a questo bisogna rassegnarsi. Ora Amleto ha bisogno di qualcuno che gli sia vicino quando dovrà incontrarci, e che attutisca con la sua presenza affettuosa, ma non coinvolta, il rischio che incomprensioni e attriti rendano malagevoli fin le prime parole.

OR. - Io credo proprio che sia così, signora.

GERTR. - Non ti chiedo che di rassicurarlo. Digli che noi, che io gli conservo immutato tutto il mio affetto e che desidero solo di poterlo abbracciare.

OR. - Così farò signora, e non credo che lui stesso ne dubiti, ma sentirlo dire gli sarà certo di molto conforto.

GERTR. - Ma, Orazio, devi dirgli una cosa ancora. Devi parlargli di Ofelia, devi, oh!, tu devi dirgli che non c'è più, devi prepararlo dolcemente a questa tremenda realtà.

RE - Sì, questo è il punto. La sua mente era devastata. Ora, da quel che mi scrive, dal tono della sua lettera mi par di capire che si è liberato dal soffocante abbraccio della melanconia e che la sua mente si è districata dal viluppo dei pensieri sinistri. Ma, anche se l'amore non ne è stata la causa, la notizia della morte di Ofelia potrebbe ripiombare nel suo labirinto, e questa volta non gli sarebbe più possibile trovarne l'uscita.

OR. - La morte di Ofelia ha rattristato e sconvolto tutti coloro che la conoscevano.

RE - Tu sapevi, Orazio, di questa storia d'amore fra nostro figlio e la bella Ofelia?

OR. - Sapevo: c'era quasi un pettegolare, oh, leg-

gero, su questa vicenda. Ma nessuno credeva che si trattasse di una cosa importante, o seria — come si dice. Ma il principe Amleto, lui non me ne ha mai detto parola.

GERTR. - Forse la follia di Amleto non è nata dall'amore per Ofelia, questo amore che io avrei covato con tanta trepidazione, come se fosse stato mio.

Ma è certo che ha ucciso Ofelia.

RE - Chi??? Chi ha ucciso Ofelia?

GERTR. - Chi? Nessuno. La follia di Amleto.

RE - Già: la follia. Ma ora dimmi, Orazio: forse tu sai se Amleto è tornato solo, o se gli amici che lo hanno accompagnato in Inghilterra sono ancora con lui?

OR. - No. Come potrei? Ma il marinaio mi ha accennato a una tempesta che avrebbe colto la nave del principe. Così, tutto è possibile.

RE - Gli andrai incontro e gli dirai che tutto è perdonato, anzi dimenticato.

GERTR. - E gli dirai di Ofelia, ti prego. Io non ho cuore di affrontare di nuovo quel racconto, di ripetere le parole, le parole che...

RE - Come hai saputo, tu, della morte di Ofelia?

OR. - Da Laerte. Cioè, non direttamente da lui. L'ho visto singhiozzare senza freno e senza vergogna, come un bambino che si risveglia solo nella sua culla. Ho chiesto a chi lo seguiva la ragione di quel pianto così impudico.

RE - Quindi dopo di noi.

OR. - Dopo? Credo, non so.

RE - E poi, hai sentito degli altri racconti della disgrazia?

OR. - Sì, certo, se ne è parlato molto.

RE - Racconti diversi fra loro, o tutti uguali?

OR. - Uguali, tranne che per qualche particolare senza importanza.

RE - Tutti concordano sul luogo della disgrazia?

OR. - Sì: il ruscello fuori le mura, di là dal villaggio.

RE - Un ruscello?

OR. - Poco più. Se è quello che dicono, un uomo potrebbe attraversarlo con un salto. L'acqua è poco profonda, ma limpidissima. Intorno il verde è rigoglioso, e quasi accecante d'estate. Un luogo assai bello, dolce e riposante. (Entra Laerte)

GERTR. - Digli che è stata una morte dolcissima. Cantava ed era quasi felice. Ti ringraziamo, Orazio. Puoi andare.

7. RE, GERTRUDE, LAERTE.

LAERTE - Una morte dolcissima.

RE - Vieni, Laerte, avvicinati. Signora, Laerte, come tutti noi, ma più di tutti noi, ha pagato un conto altissimo agli dèi della morte e al destino degli uomini. Accogliilo, ti prego, come accoglieresti un figlio, come accoglierai, tra poco, il tuo figlio carnale. Perché Amleto e Laerte sono legati da un filo invisibile, che è come un legame di sangue. Laerte, una donna saprà meglio consolare le tue pene. (via).

8. GERTRUDE, LAERTE.

LAERTE - Io vengo a domandarti una grazia, mia buona regina, e so che non me la vorrai negare.

GERTR. - Niente ti sarà negato di quanto io possa fare per te, Laerte. Ma il tuo sguardo è strano. Non solo offuscato dal dolore: sotto quel velo i tuoi occhi cercano quasi un oggetto su cui posarsi, ma appena l'hanno trovato, ne rifuggono.

LAERTE - Ecco io... Ebbene, sì. Se sono stato colpito nei miei affetti più dolci con colpi così forti e ravvicinati da lasciare stordito e ottuso, non è stato unicamente il destino, contro il quale soltanto gli dèi, talvolta, cercano di insorgere ribelli. C'è stata un'offesa, e con l'anima ne è stato toccato anche l'onore, mio e di tutti i miei, che ora reclamano...

GERTR. - Vendetta. Laerte, non saprai mai dunque uscire dalla tua parte? Voi, gli uomini, i maschi, credete che il ruolo sia più importante della passione reale; e comunque anche le vostre passioni nascono più immediatamente da ciò che vi è imposto dal ruolo, anziché dal pulsare istintivo della vita, e preferite essere figure geometriche, su cui facilmente si misura lo spazio, che immagini concrete, rilucenti di colori, mobili e cangianti. E non sapete dimenticare le offese, così l'odio diventa la



L'AUTORE SU SE STESSO

BATTENDO UNA STRADA SCARTATA DA SHAKESPEARE

CESARE MOLINARI

Dei pochi amici che hanno letto questo dramma, uno mi ha detto: «Ma senti, come mai alla... (e voleva dire alla tua età, ma è riuscito ad evitarlo: e io ho sorvolato), con un passato di onesto professionista alle spalle, ti sei messo a scrivere?».

«Io veramente — gli ho risposto — di libri ne ho già scritti tanti: una decina, senza contare gli articoli...». Ma avevo capito benissimo cosa voleva dire: un saggio, un libro di quelli che, forse solo per estensione, siamo abituati a chiamare scientifici, quello non è *scrivere*. Forse un giurista che stende una memoria è uno scrittore? Non sia mai detto. Solo coloro che hanno ricevuto il bacio divino possono fregiarsi di questo titolo. La nostra insopprimibile cultura romantica, diceva Pavese.

Ma un poco è vero. E allora — avrei voluto dirgli, ma non l'ho detto — ho cercato di vedere se mi riusciva a strappare a una musa, Melpomene o Talia, o un'altra qualsiasi non classificata per genere, se non un *deep kiss*, almeno una fuggevole e distratta carezza sulla testa pelata. E in effetti, questa accennata carezza, o anche solo l'illusione che la diva abbia per un istante pensato di potertela fare, costituisce in sé, buono o cattivo che sia il risultato, un piacere inobliviabile.

Del resto, scrivendo *Lady Ofelia*, non mi sono allontanato tanto dal mio mestiere di storico e di critico: il punto di partenza (stavo per dire l'ispirazione: maledetta cultura romantica) è in effetti un rilievo di ordine critico, il rilievo di un'incongruenza che un'indiscreta critica realistica avrebbe potuto notare in *Amleto*.

Ora, tutte le apparenti incongruenze e le inverosimiglianze dei grandi hanno una loro ragion d'essere, un significato ed un valore. Mai sono errori o difetti. Ho cercato allora di capire tale significato e tale valore, con altri mezzi che non fosse il discorso analitico.

Dunque le conseguenze non sono state di ordine puramente critico. Ogni opera, in qualsiasi momento, avrebbe potuto prendere una direzione diversa da quella in effetti seguita. *Amleto* esita, ma anche Shakespeare deve avere chissà quante volte esitato prima di scegliere il fazzoletto di Desdemona, l'*escamotage* di Porzia, la fuga di Romeo al canto dell'usignolo. Se *Lady Macbeth* non fosse morta, ma al contrario fosse uscita rafforzata dalla prova per continuare nel suo ruolo di anima nera del suo signore?

Con *Lady Ofelia* ho cercato, o mi sono illuso di mostrare quale avrebbe potuto essere una delle strade che Shakespeare ha scartato. Un episodio, certamente, non un'alternativa definitiva, come dimostra, credo, la struttura del piccolo dramma, inserito brutalmente apocrifo tra il quarto e il quinto atto



del capolavoro. Di cui la mia povera creatura, se qualcosa può dimostrare, dimostra per l'ennesima volta l'eterna vitalità.

Perché ciò che distingue le opere che ci appaiono incommensurabili dalle altre è quello che agli occhi di Tito distingueva Berenice dalle altre donne:

Depuis trois ans entiers chaque jour je la vois

Et crois toujours la voire pour la première fois.

CESARE MOLINARI è nato a Venezia nel 1935. È stato tra i primi cultori della storia del teatro ad accedere all'insegnamento universitario. Attualmente è professore all'Università di Firenze. Convinto assertore della reciproca autonomia di testo drammatico e rappresentazione, i suoi saggi vertono soprattutto su questioni relative allo spettacolo teatrale. Ricordiamo *Spettacoli fiorentini del Quattrocento* (1961), *Le Nozze degli dèi* (1968), e i più recenti *La commedia dell'arte* (1985), *L'attrice divina* (premio Curcio, 1985). Alla drammaturgia ha dedicato fra l'altro *Storia di Antigone* (1978). È presidente dell'Istituto Internazionale per la Ricerca Teatrale, e direttore, con Ferruccio Marotti, di «Biblioteca teatrale».



Francis M. Uren 88

Laerte
 "Ho saputo di Paolo...
 ...Esano erano due giovani che
 si aggirano nei pressi del castello."

cosa veramente importante, mentre l'amore resta una semplice distrazione domenicale.

Fossero soltanto offese quelle che io devo dimenticare!

LAERTE - Forse, mia buona signora, forse hai ragione. Ma non del tutto: è vero che il bisogno di vendetta serpeggia nella mia mente, e di tanto in tanto la scuote come una scarica elettrica. Ma ciò che mi domina tutto, e continuamente mi pervade è adesso il ricordo della mia rosa di maggio, la cara fanciulla, la sorella diletta, la dolce Ofelia.

GERTR. - Tu le hai già dette queste parole, e io le ho chiuse nella mia buona memoria, e saranno la canzone che canterò sempre per lei. Ma...

LAERTE - Solo questo, regina. Cercherò di obbedirti, e di dimenticare tutto il resto perché solo lei viva nel mio cuore. Anche la mia memoria deve essere buona.

GERTR. - E io cercherò di crederci, che se fosse vero quel che prometti, allora la storia potrebbe davvero prendere un'altra strada, e quello che è stato scritto potrebbe essere cancellato, e scritto di nuovo.

LAERTE - Tu devi credermi, ma devi anche aiutarmi. Se è vero, come hai detto, che la sua morte è stata dolcissima, come il passaggio da una vita ormai triste e turbata ad un'altra più serena e felice — e anch'io lo credo — allora devi dirmi anche delle cose che mi sono ignote sulla sua morte.

GERTR. - Dirmi che cosa? Ho già raccontato tutto. Che pena vuoi darmi ancora? Ricordiamo il suo tempo felice, quando scherzava con le pene d'amore senza sapere ancora quali pericoli esse racchiudano.

LAERTE - Almeno, ti prego, una cosa. Vorrei almeno vedere quel luogo, il punto dove è caduta nell'abbraccio fatale dell'acqua, come in un letto di dolce seduzione. Io devo conoscere il luogo che l'ha vista viva per l'ultima volta. Tu, mia buona regina, mi ci devi condurre.

GERTR. - Ah, no! Non posso! Non potrei mai. E poi, non ricordo. La mia mente è confusa.

LAERTE - So che ti do pena, ma fallo per me. E poi, camminando adagio lungo la sponda del ruscello e incontrandolo, non potrai non riconoscerlo il posto.

GERTR. - Ricordare? Ma io non posso ricordare. Io non c'ero.

(Esplosione e buio)

FINE PRIMO TEMPO

SECONDO TEMPO

I. RE, LAERTE.

LAERTE - Si è contraddetta. Non in modo lampante, non nei termini propri del discorso, ma si è contraddetta, dicendo prima di non ricordare il luogo esatto: ma per non ricordare bisogna comunque aver visto; e poi di non esserci stata mai. Ma allora, se non ha visto, qualcuno le ha raccontato, ma chi? E perché non l'ha mai detto a nessuno? Io, però, ho taciuto: non potevo chiederle di più.

RE - Non potevi, no. Sarebbe stato irriverente e avrebbe suscitato la sua diffidenza.

LAERTE - E adesso, cosa possiamo fare?

RE - Tu non puoi fare più niente, se non ascoltare quello che si racconta in giro, confrontare e riferire. Nelle pieghe delle chiacchiere si può sempre trovare qualche polvere di verità. Ma per quanto riguarda la regina il gioco è mio, adesso, e io non posso chiudere gli occhi, anche se tenerli aperti può voler dire spegnere la mia luce per sempre.

LAERTE - Dunque le parlerai tu.

RE - Ancora non so. Vedremo. In questo momento l'idea mi spaventa.

LAERTE - In effetti è un compito penoso. Farle notare la contraddizione sarà come accusarla.

RE - Di che cosa?

LAERTE - Di aver mentito.

RE - Oppure. Di avere ucciso Ofelia.

LAERTE - Via! Ma perché? Le voleva bene: la coccolava e la proteggeva. Quale ragione poteva avere per fare una cosa così tremenda?

RE - Le ragioni, quelle che i poliziotti chiamano

i moventi, sono racchiuse nel fondo dei cuori, o delle menti, e conoscerle è un'impresa ben difficile. Nella mia testa ci sono io solo, come tu nella tua e lei nella sua. Eppure, dovremo cercare di entrarci.

LAERTE - Io credo piuttosto che abbia soltanto mentito, ma per coprire qualcosa, o proteggere qualcuno.

RE - Capisco a chi alludi. I tempi sono stretti, ma non impossibili: quando Ofelia è morta, Amleto era già qui, in Danimarca, e forse addirittura nelle vicinanze del castello. Tendi l'orecchio anche in questa direzione, ma io non ci credo.

LAERTE - Io invece sì, anche se di nuovo sembra mancare il movente. Ma forse Ofelia sapeva qualcosa che Amleto temeva potesse rivelare.

RE - Difficile, difficile. Ma rifletterò. In verità sappiamo ancora troppo poco sulla meccanica dell'incidente. Che non interessa solo noi: la chiesa ha ordinato l'autopsia per vedere se è possibile escludere la volontà suicida, e concedere i riti funebri.

LAERTE - L'autopsia! Mio dio! La spoglieranno. Esporranno il suo candido corpo all'indifferente lascivia degli sguardi professionali, lo faranno a pezzi; lo frugheranno dentro! Non voglio!

RE - Calmati! Laerte. Dopo la morte il corpo non è che l'immagine di noi stessi, come un disegno tracciato sulla carta, che si può cancellare e ricomporre, se è vero che la nostra polvere si raggrumerà di nuovo nella nostra forma antica, il giorno del giudizio.

LAERTE - Ma io non posso neppure pensarlo. Mi sembrerà uno stupro, e una nuova morte violenta.

RE - Fatti forza. Per quanto ti possa sembrare crudele dovrò chiederti non solo di permetterla, ma anche di assistervi. Intanto piangi, ragazzo, le tue ultime lacrime. Poi la seppelliremo.

2. RE, REGINA, LAERTE, DUE PRETI, DUE MEDICI, CADAVERE DI OFELIA.

RE - Signori, siamo venuti qui per sapere quali sono i risultati delle vostre indagini sulla morte di Lady Ofelia. Qualcuno ha avanzato il sospetto, fondato solo su dati di fatto esteriori, ma confutato dalla vita immacolata della fanciulla, obbediente e timorata di Dio, il sospetto dico, che ella si sia volontariamente tolta la vita. Se questo sospetto sussistesse, i nostri vescovi qui negherebbero al corpo della vergine, violato solo dalle acque impudiche, la pienezza del rito funebre. Siate perciò franchi ed espliciti.

PRETE - La prudenza di Santa Madre Chiesa eccede sempre ciò che l'occhio dell'uomo può vedere, le sue orecchie intendere e la sua mente capire. Molti santi sono in cielo, che non godono in terra la gloria degli altari. Ma perché anche la sua memoria terrena rimanga senza macchia, come la sua vita, vi prego, se potete, di chiedere alla vostra scienza un verdetto dirimente.

RE - A voi la parola, signori.

MEDICO 1 - Maestà, signori reverendi. Sulla causa immediata della morte non ci sono dubbi di nessun genere. Lady Ofelia è morta per annegamento.

MEDICO 2 - I suoi polmoni erano colmi dell'acqua infiltratasi per le vie della respirazione. Ne è seguito un rapido soffocamento.

RE - Queste sono le cause fisiche della morte. Ma noi vi chiediamo se la vostra scienza può dirci qualcosa di più. Se la morte è stata accidentale, o cercata, o voluta - si può sapere?

MEDICO 1 - Accidentale o cercata, di raro si può distinguere. Se qualcuno è caduto inavvertitamente nell'acqua, o se invece ci si è buttato sua sponte, solo in un caso su cento ci sono delle tracce che lo chiariscano.

MEDICO 2 - O voluta. L'espressione non è chiara. Voluta da chi? Dal soggetto medesimo, o da altri? Volete sapere se la morte di Lady Ofelia è stata provocata. Se, in altre e più dure parole, è stata assassinata?

RE - No, no. Non volevo dir questo. Il mio parlare è stato impreciso. Ma poiché, anche se casualmente, si è messa in campo questa ipotesi, parlate anche di questo. Se Ofelia fosse stata affogata, si potrebbe capirlo?

MEDICO 1 - Qualche volta sì. Se ci sono tracce di violenza evidente, ecchimosi sul collo o sulle spalle, fratture o simili, si può verosimilmente

avanzare l'ipotesi di una morte intenzionalmente provocata da terzi.

LAERTE - E in questo caso, ci sono tracce del genere?

MEDICO 2 - Evidenti no. Ci sono delle escoriazioni superficiali, delle tumefazioni leggere che potrebbero essere dovute alla caduta, ai rami, ai sassi del fondo, a intralci di diversa natura.

MEDICO 1 - Però dovete tener presente che se la presenza di tracce di violenza evidenti deporrebbero a favore dell'ipotesi delittuosa, la loro assenza per contro non la esclude. La vittima potrebbe essere stata tratta sott'acqua per le vesti, o afferrata comunque dove le vesti proteggevano il corpo.

MEDICO 2 - O può semplicemente essere stata spinta nell'acqua, e aver perso i sensi per l'impatto o la paura.

RE - Allora, signori, quali sono le vostre conclusioni?

MEDICO 1 - Le nostre conclusioni non possono essere che di ordine puramente medico: Lady Ofelia è morta per annegamento. Il suo corpo presenta escoriazioni e tumefazioni multiple, ma di superficie. Questo è tutto.

PRETE - Ergo, nihil probatur. (Via i medici)

LAERTE - Appunto: non sussiste nessuna prova che Ofelia si sia...

RE - Che si sia data volontariamente la morte.

PRETE - Ma il dubbio rimane. E la prudenza di Santa Madre Chiesa...

RE - Abbiamo capito monsignore.

GERTR. - Così le negherete la sepoltura cristiana.

PRETE - Per il rispetto dovuto al rango della defunta, che Dio possa perdonarle se ha peccato, e per l'alta testimonianza delle Maestà Vostre sulla sua integra vita, le sarà concesso di riposare in terra consacrata, ma non potrà avere la pienezza dei pubblici riti funebri. Questo però non pregiudica la salvezza dell'anima. In questo campo la Chiesa pronuncia solo assoluzioni, mai condanne.

GERTR. - La sua anima, prete, immacolata e candida come quella del primo uomo quando fu creato, e come le nevi eterne delle montagne più alte, già ora contempla la gloria divina.

PRETE - Questo, signora, non può saperlo nessuno.

GERTR. - Io lo so. Io lo so. (Via i preti)

3. RE, GERTRUDE, LAERTE.

LAERTE - Anch'io lo so, signora. Ci credo, come credo nel Dio pietoso che ci ha creato simili a sé; ne sono certo, come sono certo che ora vedo il tuo viso, come sono certo di esistere. E tuttavia...

RE - Lasciami anche tu, Laerte. Ciò che è stato detto in questa stanza, ciò che hai veduto era troppo maligno per il tuo delicato spirito. E poi la mia sposa amatissima e io dobbiamo asciugare le nostre lacrime sparse sul pavimento e raccogliere i frammenti dei nostri incerti pensieri. Lasciaci soli, ti prego. (Via Laerte)

RE - Questo macabro rito doveva servire a mettere un po' di ordine nei miei pensieri, e invece ora essi sono ancora più scompigliati e confusi, come le carte di un erudito che accumula appunti senza sapere a cosa dovranno servirgli. L'insinuazione di quel medico mi ha sconvolto.

GERTR. - Cosa vuoi dire, mio signore?

RE - Nulla. Ma tu, perché hai taciuto? La tua testimonianza avrebbe potuto essere decisiva. Tu hai visto morire Ofelia.

GERTR. (esita) - No: non l'ho vista. L'ho già detto a Laerte.

RE - Ma allora, per la grazia del cielo, chi ha veduto? Da chi hai saputo quello che hai raccontato a Laerte e a me?

GERTR. - Chi? Una ragazza, una damigella, che però anche lei l'aveva saputo dai due villani che hanno trovato il corpo di Ofelia impigliato tra la giuncaglia, là dove il ruscello fa un'ansa girando.

RE - Mio dio! Ma allora... Tu conosci la ragazza? Sai chi è? Bisogna trovarla. Trovarla subito.

GERTR. - Signore! Perché tanta curiosità? Che ti importa di sapere di più di quel che già sai? Che Ofelia è morta. Sapere di più vorrà dire forse saperne di meno.

RE - Ma io devo sapere. Bisogna che si sappia tutto

perché la povera ragazza possa avere una sepoltura onorata, perché non venga calata nella fossa senza che i fanciulli dalle bianche voci le cantino gli inni d'addio. Com'era questa damigella?

GERTR. - Era bionda, bella e di aspetto gentile. Somigliava a Ofelia. Ma non ricordo se l'avevo vista mai, prima di allora.

RE - La troverò, la troverò - se esiste.

4. RE, LAERTE.

RE - Allora, Laerte?

LAERTE - Niente, ancora niente. Nessuna ragazza corrisponde alla descrizione della regina. Comunque le ho interrogate tutte, quelle che vivono a corte e nei villaggi vicini: nessuna di loro sa nulla, nessuna ha parlato di Ofelia alla regina.

RE - Me l'aspettavo.

LAERTE - Tuttavia c'è ancora una possibilità.

RE - Quale?

LAERTE - Una ragazza manca da casa da un paio di giorni. È un'orfana che vive sola con una vecchia parente in una delle ultime case, dove il villaggio viene morendo nella campagna. È uscita da sola per andare al vespro, e da allora non è più rientrata: la vecchia già la piange per morta.

RE - Potrebbe essere lei. Forse ha avuto paura, e si è nascosta: la gente minuta giustamente teme di essere coinvolta negli affari dei signori, troppo grandi per loro e incomprensibili. Bisogna cercarla ancora.

LAERTE - Lo farò, lo farò, ma intanto...

RE - Intanto?

LAERTE - Intanto, interrogando qua e là, ho potuto raccogliere altre informazioni che potrebbero essere utili.

RE - Che cosa hai saputo? Dimmi. Non essere avaro, e non darmi le tue notizie a piccoli sorsi, come se avessi paura di farmi ubriacare.

LAERTE - Ho saputo di Amleto. Orazio non ha detto la verità, perché ha ricevuto delle lettere da lui. Da più di tre giorni il principe è sbarcato in Danimarca, dove lo ha ricondotto una nave pirata.

È solo: i suoi compagni di viaggio non sono con lui. E sono ormai due giorni che si aggira nei pressi del castello.

RE - Certo sta tramando qualcosa. Ora che il fumo della sua esibita melanconia non copre più con una spessa coltre i suoi pensieri ribelli, si prepara ad agire, e spia il momento opportuno.

LAERTE - Un comportamento sospetto, non c'è dubbio. Ma quel che ora più conta è che Amleto era qui quando Ofelia moriva. Può aver avuto una parte in quella morte.

RE - È il tuo odio a suggerirti le battute, come a un attore di poca memoria. No, Amleto non aveva nessun interesse alla morte di Ofelia.

LAERTE - Ritorna il movente, come una palla vuota che più la spingi sott'acqua e più rimbalza oltre la superficie.

RE - Già. Non se ne può prescindere. La soluzione è nelle teste come nei fatti.

LAERTE - Amleto non aveva neppure interesse a uccidere mio padre.

RE - Sono io quello che voleva colpire, lo sai bene: sono salito sul trono e nel letto di suo padre. Soprattutto nel letto: questo, Amleto non me lo potrà mai perdonare. Non è ancora del tutto cresciuto, ma, come una pianta che il sole colpisca soltanto da un lato, lasciandone l'altro in ombra perenne, una parte di lui si è sviluppata rigogliosamente, mentre l'altra è rimasta stenta ed acerba. Così, la mente di Amleto ha la matura prontezza dell'età piena, la fredda lucidità del loico assieme al caldo fervore del poeta, mentre i suoi sentimenti e i suoi affetti sono rimasti quelli contorti e primitivi di un adolescente puritano.

LAERTE - E tu non credi che da questa contraddizione possano nascere odio incontrollati e senza motivo? No, non senza motivo. Non riusciamo a odiare nessuno tanto violentemente quanto quelli cui abbiamo fatto del male. Amleto ha incontrato la sua vittima e l'ha odiata perché era la sua vittima: Ofelia era sulla sponda del fiume, immersa nelle sue fantasie disgregate. Le si è avvicinato senza essere scorto, oppure sorridendole con lieto viso: l'ha spinta nell'acqua e poi, sollevato, l'ha guardata morire.



RE - Io credo che tu stia vaneggiando, Laerte. Nella faretra del suo odio, Amleto ha frecce soltanto per me. E se mirando manca il bersaglio può anche succedere che colpisca qualcun altro, come è successo con il buon Polonio; ma nessun altro intende colpire se non me.

LAERTE - Ma allora, se è così deciso a colpirti, avendone la causa, e la volontà, e la forza e i mezzi...

RE - Zitto, viene la regina.

5. RE, GERTRUDE, LAERTE, RAGAZZA.

GERTR. - Mio signore, tu volevi parlare con la ragazza che mi ha riferito della morte di Ofelia. L'ho trovata e l'ho portata subito da te.

RE - È questa? Non l'avevo mai vista prima.

LAERTE - Mio Dio, assomiglia a Ofelia come una stella a un'altra. È solo meno lucente.

GERTR. - È lei: puoi interrogarla, se lo desideri.

RE - Sei dunque tu che hai raccontato alla regina della morte di Ofelia?

RAG. (Tace).

LAERTE - Rispondi dunque. Sei stata tu?

RE - Rispondi, bambina, non avere paura.

RAG. - Signore, sì. Io ho parlato alla regina.

RE - Parla. Che cosa le hai detto?

RAG. - Mi hanno detto che Ofelia aveva avuto una disgrazia. Mi hanno detto che era morta, e che io dovevo correre a palazzo e avvertire la regina.

RE - Chi te l'ha detto? Ricordi?

RAG. - Due uomini, due bracconieri, credo, a giudicare dagli abiti. Ma non li conoscevo, non li avevo visti prima, mai.

LAERTE - Così torniamo al punto di partenza, e non riusciremo a trovare chi ha visto davvero.

RE - E ti hanno detto di avvertire proprio la regina?

RAG. - Sì. No. Mi hanno detto di avvertire la corte.

RE - E tu hai incontrato subito la regina.

RAG. - Io...

LAERTE - E ti han detto: «Ofelia»?

RAG. - Sì. No. Mi hanno detto: «una signora della corte».

LAERTE - Ma dimmi. Questi uomini, questi bracconieri che tu dici, l'hanno trovata già morta o l'hanno vista morire?

RAG. - Non so. Sì. L'hanno vista.

RE - Morire?

RAG. - Sì, l'hanno vista morire.

RE - Ragazza, attenta. Pesa le parole e rifletti su quello che dici. Sei davanti al tuo re, che è anche il tuo giudice, e che capisce quando un velo di reticenza offusca la verità. Ti hanno raccontato come è morta?

RAG. - Sì. Me l'hanno raccontato in poche parole. E mi hanno detto di riferirlo.

LAERTE - Allora ripeti il loro racconto. Di a noi quello che loro hanno detto a te. Dicci come è morta Ofelia.

RAG. - Io non ricordo bene. So che è caduta nell'acqua. È affogata.

LAERTE - E due uomini, forti presumibilmente, e giovani, te lo ricordi questo?, vedono una donna che annega, e la lasciano morire? Una signora, da cui potevano aspettarsi una ricca ricompensa?

GERTR. - Forse hanno visto di lontano. Sono accorsi, ma era difficile essere veloci nell'erba alta e folta dei campi, e quando sono arrivati era già troppo tardi per intervenire.

RE - Ammettiamo che così sia stato. Perché non sono venuti loro ad avvertire della disgrazia, e hanno mandato questa ragazza, perdendo tempo due volte?

GERTR. - Erano dei bracconieri, mi pare; avranno avuto paura di essere accusati.

LAERTE - Accusati di cosa?

GERTR. - Di bracconaggio.

RE - Una piccola accusa, mi pare, e inopportuna, date le circostanze. Ma dimmi, ragazza: tu, dove ti trovavi quando i bracconieri ti hanno incontrata? Lontana, o vicina al luogo della disgrazia?

RAG. - Ero sul prato, a raccogliere fiori.

LAERTE - Vicina dunque, abbastanza per vedere i bracconieri correre, per sentire le loro grida.

GERTR. - Ora basta. È un interrogatorio penoso. Tutto quello che vi era utile sapere, e che lei poteva dirvi, ve lo ha detto. Lasciatela andare adesso.

Vai, bambina: hai fatto tutto quel che dovevi. Hai recitato la tua parte in questa scena non tua. Vai, dimentica: godi la tua giovinezza, e non pensare che si può morire. (Via la ragazza).

6. RE, GERTRUDE, LAERTE.

RE - Dunque, mia regina.

GERTR. - Mio signore?

RE - Devo pregarti, buon Laerte, di allontanarti di nuovo. Ci sono delle cose che devo domandare alla regina e tu non puoi ancora ascoltare.

LAERTE - Mi dispiace, ma non posso obbedirti... Siamo giunti al punto in cui ciò che era segreto sta per venir scoperto, e ciò che era incomprensibile dovrà risultare chiaro. Io devo sapere, e perciò resto.

RE - Saprai tutto, ma al momento opportuno. Ci sono molte cose che si possono dire solo a chi ha provato la confidenza del letto in comune. Tu toglieresti l'aria alle nostre parole.

LAERTE - No. È a me che la regina deve parlare. La morte di cui si tratta è una mia morte. Così mie devono essere le domande, mie le risposte. Ormai è chiaro che la regina sa tutto, ma non tutto ha detto. Lei sa chi c'era e chi non c'era, sa il modo e il perché. Ma io so perché vuole nascondere. Sta difendendo qualcuno, il vero responsabile di questa, come di altre disgrazie. La regina copre suo figlio.

GERTR. - Come?!

RE - Non abbandonare le redini sul collo della tua lingua, fa che il giudizio controlli sempre la parola, se no, abbandonata a se stessa, prenderà una corsa che nessuno saprà più frenare, gettandoti a terra, e travolgendo anche altri. Taci, Laerte, e va via.

LAERTE - Tu sai che non è facile farmi piegare la testa, quando il mio onore e i miei interessi sono in campo. So i miei diritti, e li difendo, anche davanti ai re. Tu hai bisogno di me, più di quanto io ne abbia di te, e soprattutto adesso.

RE - Sei un ragazzo, presuntuoso e testardo, pronto a rovinare il paziente tessuto di lunghe fatiche, senza renderti conto di quello che fai né di quello che dici.

GERTR. - Signore, lascialo parlare. Io saprò rispondere a lui e a te.

LAERTE - Quei bracconieri sono uomini di Amleto, non è vero?

RE - Quei bracconieri neppure esistono.

GERTR. - Sì che esistono. Sono qui. Eccoli. (Compaiono i bracconieri)

Vi ho fatto venir qui, amici, perché si dubitava perfino della vostra esistenza, tanto poco vale ormai la parola di una regina presso il suo sposo e presso i suoi sudditi. Questi signori qui, il re, e Laerte, un

giovane nobilissimo e di grande lignaggio, vogliono sapere dalle vostre labbra, poiché non si fidano delle mie, quello che avete veduto. Raccontategli i particolari del triste evento di cui foste testimoni.

BRACC. 1 - C'è un salice che si protende sopra un ruscello, e specchia le sue foglie grigie nella corrente di vetro. Lì venne Ofelia con fantasiose collane di ranuncoli, di ortiche, di margherite e di orchidee, cui i pastori sboccati danno un nome più volgare, ma che le nostre fredde ragazze chiamano dita di morto. Lì Ofelia si arrampicava per attaccare ai penduli rami le sue coroncine d'erba, e un ramo invidioso si ruppe.

BRACC. 2 - E lei cadde nel ruscello piangente con i suoi verdi trofei. Le sue vesti si sparsero larghe, e la sostennero per un tratto sull'acqua come se fosse una sirena. E lei cantava frammenti di vecchie arie, come chi non si rende conto del pericolo o è nato in quell'elemento, e ci si trova a suo agio. Ma non poté durare a lungo: solo fin quando le sue vesti, appesantite dall'acqua assorbita, spinsero la povera meschina dal suo melodioso canto a una fangosa morte.

GERTR. - Bene, amici: anche voi io ringrazio. Anche voi avete detto bene la vostra parte, con sentimento e con grazia, pure se siete uomini rozzi e dalla dura vita. Andate. Tornate a cacciare nei boschi. (Scompaiono i bracconieri)

LAERTE - No, fermi, aspettate. Fermi. Tornate qui!

RE - Signora, che cos'è questo gioco? Ci hai duramente offeso, e ti sei fatta beffe della mia autorità di marito e di re. Pagherai per questo. Dovesse costarmi il tuo amore per sempre.

GERTR. - In che cosa ti ho offeso, signore? Volevi dei testimoni: li hai avuti. Ti hanno raccontato tutto quello che hanno veduto. Ora sai, senza più dubbi, quel che volevi sapere.

LAERTE - Eh, no, mia signora! Non è certo questo soltanto che volevamo sapere. Non un racconto ci serviva, dovevamo interrogarli, chiedergli dove erano, quanto lontani, perché non sono intervenuti: se non hanno saputo, o se non hanno voluto, o se ne sono stati impediti; perché l'hanno lasciata morire. E se erano soli, o se c'era qualcun altro con loro. E invece abbiamo avuto soltanto una lezione recitata a memoria.

RE - Una lezione che tu gli hai insegnato, mettendogli in bocca a una a una le parole che hanno pronunciato.

GERTR. - Ma sì, certamente: sono mie creature. Ma quelle che hanno detto sono le sole parole che si potevano dire.

Ofelia è morta, e io l'ho vista morire, e anche loro — l'hanno vista morire. E anche voi avreste dovuto attraverso le mie parole. Ofelia è morta, e nessuno l'ha uccisa. Il suo viso non era stravolto dal terrore di chi sente le mani dell'assassino, i suoi occhi non erano sbarrati come quelli di chi fissa la morte in faccia ed è costretto a seguirla nell'orrido vuoto, al di là del quale sa di dover affrontare lo spietato giudizio di Dio. Le sue mani non erano contratte nello sforzo spasmodico di afferrarsi a qualcosa. No: i suoi occhi erano sereni, perché divagavano in una lieta fantasia di prati, di danze e di svaghi giovanili; il suo viso era disteso, lieto, non gioioso, ma lieto, perché il peggio era passato ormai e il tarlo dell'angoscia non rodeva più la sua mente. Le sue mani erano abbandonate sui fianchi e le dita avevano ancora il gesto di battere il ritmo del cuore.

Ofelia è morta semplicemente perché doveva morire. Così è stato scritto, e sempre la sua morte si ripeterà uguale nelle mie parole. È morta perché viva non serviva più a nessuno, lei, di cui tutti si sono serviti ai loro fini: tu, re Claudio, e suo padre Polonio, e Amleto, e io; perfino io, che pure le volevo bene, cercavo di farla sposare con Amleto soltanto per mettermi l'anima in pace e dimenticare i miei peccati — poiché le belle storie d'amore spiegano tutto e mettono a posto tutto.

Da morta, invece, sarà ancora utile alla storia, e ai suoi personaggi: i due uomini che dicevano di amarla potranno scontrarsi per lei e su di lei nella sua tomba, gridando alate parole che risuoneranno nel tempo, come l'eco di una grande orchestra. Dopo di che, se oltre che alate siano anche sincere quelle parole, resterà sempre un paradossale problema filologico.



CHUTEAE
" Re
" Signor, siamo venuti qui
per vedere quali sono i risultati
della vostra indagini sulla morte
di Lady Ofelia...
Francis Murray 88

Come Ofelia anche noi seguiremo il nostro corso sempre convinti di poterne modificare la direzione di giorno in giorno, di momento in momento, e sempre costretti invece dall'obbligata via dei binari, dove anche le ore sono scandite. Quello che è successo prima non poteva succedere dopo, e quel che domani avverrà non poteva avvenire oggi. C'è per tutti un libro, che si chiama della Necessità o del Destino, della Provvidenza o del Caso, della Società o dell'Inconscio, dove i nostri gesti sono segnati, con le battute, le tirate, le entrate e le uscite. Per la gente lì, come per i personaggi quassù. Per noi c'è ancora un atto da vivere, o da recitare. Perciò non è più tempo di divagazioni. Quello che dobbiamo fare, o dire è segnato lì. Invano, mio re, hai tentato di cambiare la nostra storia, gli eventi, e i nostri stessi caratteri. Il testo è definitivo. A noi non resta che recitarlo bene.

Su, Claudio, su, buon Laerte! Possiamo farci da parte. Incomincia il quinto atto. Scena prima: entrano due clown, due becchini.

(Si fanno da parte. Sul fondo entrano i clown)
CLOWN 1 - Si deve darle sepoltura cristiana anche se ha cercato volontariamente la propria salvezza?

CLOWN 2 - Ti dico di sì; e perciò scavale la fossa in fretta. Il giudice ha esaminato il suo caso e ha deciso per la sepoltura cristiana.

CLOWN 1 - E come può essere? A meno che non si sia annegata per legittima difesa.

CLOWN 2 - Beh! Così ha deciso.

CLOWN 1 - Dev'essere se offendendo. Non può essere altrimenti. Se mi annego consciamente, questo comporta un atto. E l'atto ha tre parti, cioè agire, fare ed eseguire. Ergo, si è annegata consciamente.

CLOWN 2 - Sì, ma sta a sentire brav'uomo di uno zappaterra...

CLOWN 1 - Lasciami parlare. Qui c'è l'acqua. Bene. Qui c'è l'uomo. Bene: se quest'uomo va a quell'acqua e si annega, ecco, volere o volare, ci va. Ma se l'acqua va da lui...

(Le parole si spengono adagio, come la luce)

FINE

Giusto sollevare la questione morale

Le premesse espresse su *Hystrio* consentono di pensare che la nuova rivista risulterà utile alla nostra scena di prosa. In particolare, convince l'impegno ad affrontare tre grandi linee di lavoro: quella della discussione critica, quella del riesame delle strutture e della relativa regolamentazione legislativa, e quella che viene definita, giustamente, della questione morale, ai primi due momenti chiaramente legata. Nel proponimento di assegnare ai tre temi, come mi sembra di aver capito, pari dignità e pari attenzione, risiede a mio avviso il maggior motivo di interesse della nuova impresa, giacché, al punto cui siamo, non risulterebbe molto utile occuparsi soltanto dei problemi artistici (anche se ce n'è gran bisogno), oppure delle tematiche di struttura (finora frequentate soprattutto da chi ne ha la diretta responsabilità, ed è quindi portatore di interessi personali o aziendali), oppure — e ancora in un regime di separazione — del sentimento che ognuno di noi porta nell'operare o nel valutare. E del resto, di ciò si sono accorti da tempo alcuni fra i nostri critici drammatici, nelle cui carte i tre temi sono spesso compresenti. *Ivo Chiesa*

Sognando una possibile utopia

Con *Hystrio* l'utopia di avere finalmente uno spazio su cui potersi confrontare nel reciproco rispetto dei propri ruoli, basandosi sull'onestà e la credibilità del proprio lavoro, al di là delle deprecabili mode teatrali che inquinano e minacciano la nostra scena, pare incredibilmente realizzarsi. Ma la vera utopia potrà realizzarsi? Non dovrebbe essere possibile, ma il visionario idealismo che ci è proprio e la stima che ho di lei e dei suoi collaboratori mi fanno pensare che forse stavolta davvero ci siamo. *Geppy Gleijeses*

Si può parlare con il sorriso

Voglio congratularmi per la nascita della rivista. L'impianto che mi descrivi risponde senza dubbio a un bisogno e a un dovere culturale di totale rispetto.

Desidero che *Hystrio* riceva tutta la gamma dei miei sentimenti, e glieli esprimo: dal semplice ma più cordiale saluto, all'abbraccio (metaforico), con lo slancio che merita.

Che cosa chiedo? La massima apertura, un rigoroso comportamento antiaccademico, l'abolizione dei linguaggi incomprensibili e noiosi; di parlare di teatro con una piega delle labbra atteggiata e sorriso; di tendere la mano e non segare le gambe. Troppo?

In una parola, una rivista di teatro a favore del teatro e non contro il teatro. *Ugo Gregoretti*

E se è il caso tirate le orecchie

Auguri di buon lavoro a *Hystrio*, affinché rischiarì la strada da percorrere.

Il nostro Teatro deve avere a che fare con i terremotati.

Per essere più chiari: con tutti i terremotati di ogni genere, che sono la stragrande maggioranza del genere umano.

Ma se si debbono tirare le orecchie a qualcuno, lo si faccia senza titubanza e lo si faccia fortemente.

Giuseppe Graziano

Il critico che scrive solo per sé

Raboni, neo-critico teatrale del *Corriere della Sera*, ha dichiarato in un recente dibattito televisivo (*Mixer-Cultura*) di «scrivere per se stesso».

Vogliamo scherzare? È vero allora che di mamma c'è n'è una sola e di mamme v'è n'è una per ogni occasione?

Suvvia, Raboni, lei è un conoscitore troppo sottile delle cose della vita! Lei sa bene che i critici, attraverso i loro giudizi, possono influenzare in taluni casi il buon andamento economico di uno spettacolo; possono determinare addirittura l'estinzione di una compagine teatrale.

Dunque, Raboni, ci risparmi certi risibili e preoccupanti «vuoti di coscienza». *L.A.P.*

Le luci rosse di Mixer cultura

Ho voluto seguire *Mixer Cultura* perché la trasmissione era stata annunciata in maniera galeotta come una rissa teatrale.

Vedendola, mi sono persuaso che il teatro non gode buona salute. Senza andare a teatro, ho visto uno spettacolo che preferirei dimenticare. Erano in scena la cultura (o quanto resta), il teatro di cui è stata dichiarata la bancarotta morale, la schizofrenia di certi personaggi. La televisione dovrebbe calibrare i messaggi, spiegarli a gente come me che giudica quel che vede.

Come può, un uomo di penna come Raboni, sostenere che il critico è uno spettatore che scrive?

E Carmelo Bene, quando ha gettato fango e... sulla poesia di Raboni, faceva sul serio?

Non capirò molto di teatro, ma il tutto mi è parso poco edificante. Troppe «luci rosse». *G.Z.*

Il critico e la saponetta

Mixer-Cultura, Carmelo Bene e i critici. Smania di «baracconismo» e privati rancori si sono fusi per una patetica e vergognosa messinscena del: «io la dico a te e tu la dici peggio di me». Davico Bonino, critico de «La Stampa», solitamente misurato ed elegante, stavolta ha dato luogo ad una sequela di velenosi apprezzamenti rivolti al Narciso Bene. Il quale, da par suo, gli ha replicato: «Faccia di saponetta, inquadrate me, inquadrate me! Non il sapone!». E sottolineandone la modesta condizione economica, ovvero qualificandolo, nella sostanza, un pezzente. Ed altre amenità ancora. Le guerre fra poveri (di spirito) sono sempre un po' penose! *A.L.*

Bene dovrebbe dosare le parole

Stimavo Carmelo Bene, mi era simpatico. Durante la trasmissione *Mixer Cultura* l'ho trovato presuntuoso, cafone, oltraggioso. Certe cose non doveva dirle. Lui che parla tanto di phoné, dovrebbe dosare le parole.

È vero che Davico Bonino l'ha offeso, ma è anche vero che non può trasformare uno studio televisivo in un circo.

Chi era la bestia da domare, lui o il critico? *F.D.*

L'ECO DELLA STAMPA

dal 1901 legge e ritaglia giornali e riviste per tenervi al corrente di ciò che si scrive sul vostro conto

Informazioni: (02) 710181-7423333



Contribuisce a promuovere e diffondere la cultura e le tradizioni liguri.

Cassa di Risparmio di Genova e Imperia

DOVE POTETE TROVARE LA NOSTRA RIVISTA

HYSTRIO è in vendita nelle principali edicole e nelle seguenti librerie:

Torino:

Agorà - via Pastrengo 7 (tel. 011-505723)
Book store - via S. Ottavio 10 (tel. 011-871076)
Campus libri - p.zza Carlo Felice 54 (tel. 011-530236)
Celib - via S. Ottavio 20 (tel. 011-835114)
Comunardi - via Bogino 2 (tel. 011-83975647)
Dante Alighieri dei Fogola - p.zza Carlo Felice 19
Feltrinelli - p.zza Castello 9 (tel. 011-541620)
Oolp - via Principe Amedeo 29 (tel. 011-8122782)

Milano:

Edicola Algani - Galleria Vittorio Emanuele II 11 (tel. 02-861438)
Al Castello - via S. Giovanni sul Muro 9 (tel. 02-800052)
Calusa - via S. Croce 21 (tel. 02-5452779)
Centofiori - p.zza Dateo 5 (tel. 02-7381670)
Clued - via Celoria 20 (tel. 02-230529)
Clup - p.zza Leonardo Da Vinci 32 (tel. 02-230545)
Cuem - via Festa del Perdono 3 (tel. 02-8058804)
Delio Spettacolo - via Terraggio 11 (tel. 02-800752)
Feltrinelli Europa - via S. Tecla 5 (tel. 02-8059315)
Feltrinelli Manzoni - via Manzoni 12 (tel. 02-700386)
Garzanti - Galleria Vittorio Emanuele II 66/68 (tel. 02-871662)
Incontro - Corso Garibaldi 44 (tel. 02-8057552)
Milano libri - via Verdi 2 (tel. 02-875871)
Marco - Galleria Passarella 2 (tel. 02-795866)
Rinascita - via Volturmo 35 (tel. 02-608815)
Sapere - p.zza Vetra 21 (tel. 02-8321269)
Unicopli - via Rosalba Carriera 11 (tel. 02-421222)

Gallarate:

Carù - p.zza Garibaldi 6/A (tel. 0331-792508)

Como:

Associazione Centofiori - p.zza Roma 50 (tel. 031-260168)

Trento:

Disertori - via S. Vigilio 23 (tel. 0461-986075)

Padova:

Feltrinelli - via S. Francesco 14 (tel. 049-22458)

Verona:

Rinascita - Corte Farina 4 (tel. 045-594611)

Udine:

Tarantola - via Vittorio Veneto 20 (tel. 0432-502459)

Genova:

Feltrinelli - via P. E. Bensa 32/R (tel. 010-207665)

Bologna:

Feltrinelli - p.zza Ravennana 1 (tel. 051-266891)

Modena:

Rinascita - via C. Battisti 17 (tel. 059-218188)

Ravenna:

Rinascita - via 13 Giugno 14 (tel. 0544-34535)

Reggio Emilia:

Rinascita - via F. Crispi 3 (tel. 0522-40941)

Vecchia Reggio - via E. S. Stefano 2/F (tel. 0522-485124)

Parma:

Feltrinelli - via della Repubblica 2 (tel. 0521-37492)

Firenze:

Condotta - via Condotta (tel. 055-213421)

Feltrinelli - via Cavour 12 (tel. 055-292196)

Lef - via Ricasoli 105 (tel. 055-216533)

Marzocco - via Martelli 24/R (tel. 055-282873)

Porcellino - L. Mercato Nuovo 6 (tel. 055-212535)

Rinascita - via Alamanni 39 (tel. 055-213553)

Seeber - via Tornabuoni (tel. 055-215697)

Cecina:

Rinascita - via Don Minzoni 15 (tel. 0586-684846)

Livorno:

Belforte - via Grande 91 (tel. 0586-887379)

Fiorenza - via della Madonna 35 (tel. 0586-880098)

Massa:

Mondoperaio - p.zza Garibaldi 15 (tel. 0585-488409)

Pescia:

Franchini - R. Vittoria 18

Piombino:

Bancarella - via Tellini 19 (tel. 0565-31384)

Pisa:

Feltrinelli - corso Italia 117 (tel. 050-24118)

Ferlenghi - p.zza S. Frediano 10 (tel. 050-25364)

Valferini - L. Pacinotti 10 (tel. 050-24518)

Siena:

Feltrinelli - via Bianchi di Sopra 64/66 (tel. 0577-44009)

Roma:

Adria - via S. Caterina da Siena 61 (tel. 06-6789493)

Comed - via Tomacelli 142 (tel. 06-6786424)

Eritrea - viale Eritrea 72 (tel. 06-8392480)

Feltrinelli - via del Babuino 39/40 (tel. 06-6797058)

Feltrinelli - via V. E. Orlando 84/86 (tel. 06-484430)

Il Leuto - via Monte Brianza 86 (tel. 06-6569269)

Librars - via Zanardelli 3/4 (tel. 06-6875931)

Micene - via Europa (tel. 06-5926642)

Modernissima messagerie - via della Mercedes 43/45 (tel. 06-6794930)

Monte analogo - vicolo del Cinque 15 (tel. 06-5803630)

Paesi nuovi - via Guglia 60 (tel. 06-6781103)

Rinascita - via Botteghe Oscure 1/2 (tel. 06-6797460)

Uscita - via Banchi Vecchi 45 (tel. 06-6542277)

Perugia:

Altra - via Rocchi 3 (tel. 075-66104)

Terni:

Lobina - via Pacinotti 3 (tel. 0744-415180)

Napoli:

De Ferro - via dei Mille 17 (tel. 081-418687)

Feltrinelli - via S. Tommaso d'Aquino 70/76 (tel. 081-5521436)

Guida - via Merliani 118 (tel. 081-245527)

Guida - via Port'Alba 20 (tel. 081-446377)

Loffredo - via Kerbaker (tel. 081-80129)

Lexikon - via Liroy 11 (tel. 081-5514775)

Marotta - via dei Mille

Sapere - via S. Chiara 16 (tel. 081-201967)

Bari:

Feltrinelli - via Dante 91/95 (tel. 080-219677)

Palermo:

Feltrinelli - via Maqueda 459 (tel. 091-587785)

HYSTRIO - cedola di abbonamento

Sottoscrivo un abbonamento alla rivista HYSTRIO versando la quota di L. 30.000 (trentamila) sul c.c.p. 17581356 intestato a Piovan Editore, via Montegrotto, 41 - 35031 Abano Terme (PD).

Nome Cognome

Via Città Cap

Sottoscrivo, oltre al mio, un abbonamento dono da inviare a:

Nome Cognome

Via Città Cap

Ho versato la quota di L. 30.000 (trentamila) sul c.c.p. 17581356 intestato a Piovan Editore, via Montegrotto, 41 - 35031 Abano Terme (PD)

Nome Cognome

Via Città Cap

A chi sottoscrive, oltre al suo, almeno un abbonamento dono sarà inviata una litografia originale a colori del maestro Orfeo Tamburi stampata al torchio da Prospettive d'arte. La litografia è stata espressamente eseguita dall'artista per festeggiare l'uscita di HYSTRIO. Ogni beneficiario di un abbonamento dono, sarà avvertito del dono e della sua provenienza.

HYSTRIO PRESENTATO A PADOVA ROMA MILANO

È cominciata la presentazione di *Hystrio* in varie città italiane. Le manifestazioni sono l'occasione per dibattere i problemi della scena italiana, precisare le posizioni della nostra rivista e, naturalmente, favorire l'incontro fra la gente di teatro e il pubblico.

La prima presentazione, patrocinata dalla municipalità, si è svolta il 10 febbraio al Teatro Verdi, presente l'assessore allo Spettacolo Iles Braghetto. Giovanni Calendoli ha introdotto una conversazione con il direttore della rivista e alcuni collaboratori: Paolo Lucchesini, Antonio Attisani, Daria Martelli, Giancarlo Ricci, Carlo Maria Pensa e l'editore Piovan, che la sua città ha molto festeggiato. Madrina della serata Marina Malfatti. Fra gli attori presenti, Aldo Reggiani ha portato il saluto dei compagni di lavoro. Dopo un cocktail, il Teatro Orazero ha rappresentato in prima nazionale la novità di Ugo Ronfani *Serata d'Onore*, con la regia e l'interpretazione di Filippo Crispo.

La seconda presentazione di *Hystrio* si è svolta il 6 marzo alla Galleria *Il Canovaccio* di Roma, a cura dell'Unione Lettori Italiani, alla presenza dell'asses-

sore alla Cultura prof. Gatto, coordinatrici Neva Baiada e Giovanna Napolitano. Oltre al direttore e al prof. Calendoli hanno parlato Luigi Squarzina, Maurizio Scaparro, Mario Lunetta. Fra i presenti Carlo Bernari, Fabio Doplicher, Mario Prosperi, Marie José Hoyet, Maura Chinazzi. Interessanti i contributi venuti dal folto pubblico.

La terza rappresentazione è avvenuta a Milano, sempre a cura dell'Unione Lettori Italiani, presso il Circolo Filologico, a cura della presidente Angela Gorini Santoli. Interventi del direttore, di Giovanni Calendoli, Antonio Attisani, Andrea Bisicchia, Carlo Maria Pensa, Giancarlo Ricci, Enrico Groppali, Gilberto Finzi e operatori teatrali presenti fra il numerosissimo pubblico.

Sono in preparazione presentazioni della rivista in altre città. *Hystrio* ringrazia gli amici che si sono prodigati o si stanno attivando per favorire la conoscenza e la lettura della pubblicazione. Invita quanti intendono organizzare manifestazioni culturali intorno alla nostra testata a prendere contatto con la redazione, in via Francesco Ferruccio 6, a Milano, tel. 02/3450179.

Cedola di commissione libraria

AFFRANCARE
L. 350

Direzione Amministrativa

HYSTRIO

PIOVAN EDITORE

Via Montegrotto, 41

35031 ABANO TERME (PD)

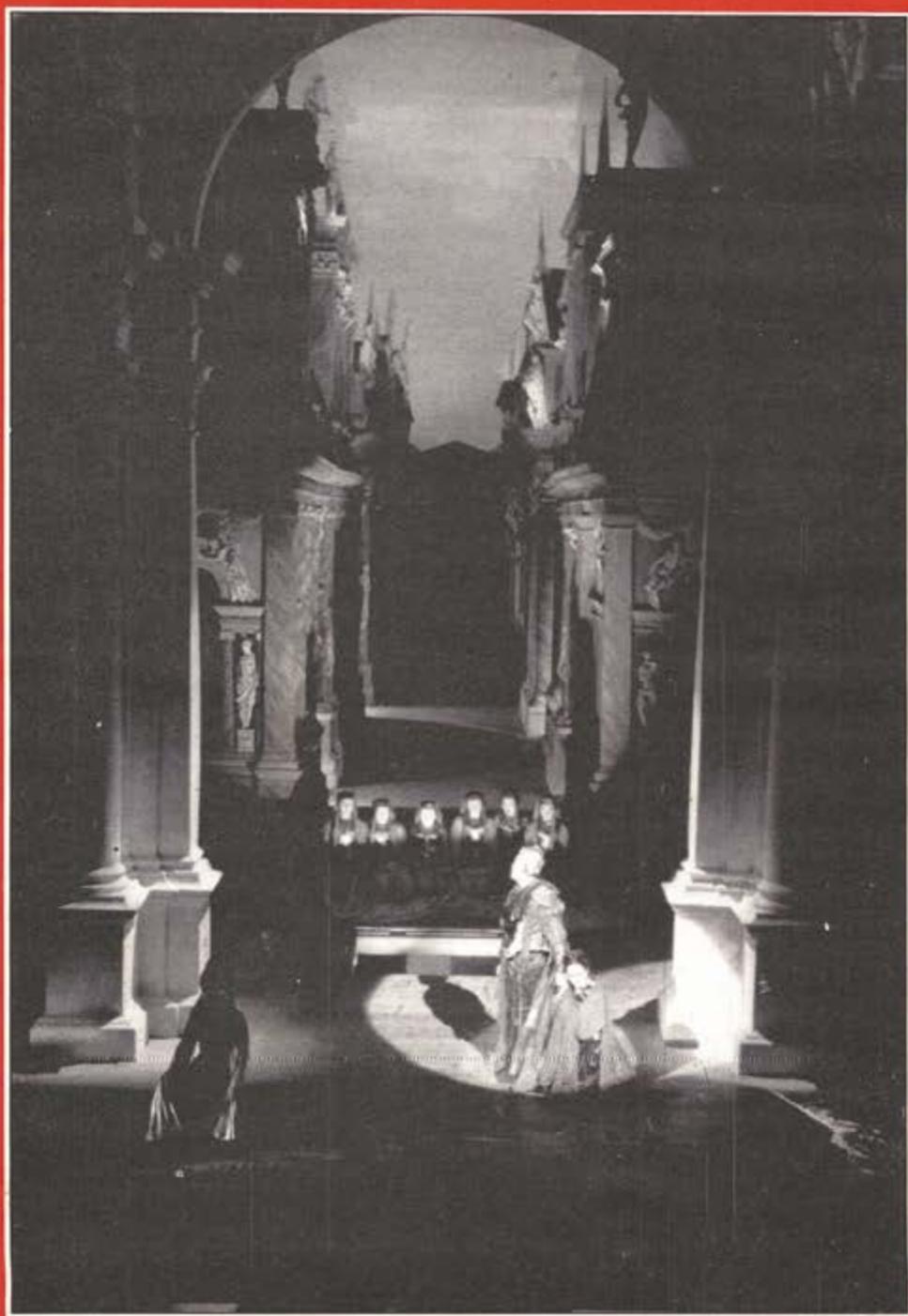
QUADERNI

di

HY HYSTRIO

venetoteatro 

uno Stabile per una Regione



LE PRODUZIONI DI VENETOTEATRO

L'IMPOSTORE di Carlo Goldoni

Regia di Giancarlo Cobelli.
Scene e costumi di Paolo Tommasi.
Con Corrado Pani, Claudio Gora,
Warner Bentivegna, Nino Castelnuovo.

VENEZIA SALVATA di Thomas Otway

Traduzione di Mario Roberto Cimnaghi.
Regia di Gianfranco De Bosio.
Scene di Emanuele Luzzati.
Costumi di Santuzza Cali.
Colonna musicale di Paolo Terni.
Con Corrado Pani, Claudio Gora,
Margaret Mazzantini, Carlo Simoni.

I PETTEGOLEZZI DELLE DONNE

di Carlo Goldoni

Regia di Sandro Sequi.
Scene e costumi di Giuseppe Crisolini.
Musiche a cura di Giampaolo Coral.
Con Bruno Zanin, Michela Martini,
Alvise Battain, Donatella Ceccarello.

ELETTRA di Hugo von Hofmannsthal

Regia di Sandro Sequi.
Scene e costumi di Giuseppe Crisolini.
Con Ottavia Piccolo, Francesca Benedetti,
Andrea Bosic.

LO STRATAGEMMA DEI BELLIMBUSTI

di George Farquhar

Traduzione e adattamento di Mario Roberto Cimnaghi.
Regia di Gianfranco De Bosio.
Scene di Emanuele Luzzati.
Costumi di Santuzza Cali.
Musiche di Giampaolo Coral.
Con Lando Buzzanca, Paola Borboni,
Carmen Scarpitta, Virgilio Zernitz, Daniele Griggio.

IL CID di Pierre Corneille

Traduzione di Guido Davico Bonino.
Regia di Giorgio Albertazzi.
Scene e costumi di Cosma Emmanuel.
Con Giorgio Albertazzi, Mario Feliciani,
Giovanni Crippa, Laura Marinoni,
Leda Negroni, Benedetta Buccellato.

IL CAMPIELLO di Carlo Goldoni

Regia di Sandro Sequi.
Scene e costumi di Giuseppe Crisolini.
Musica: Rondò K 382 di W.A. Mozart.
Con Mariano Rigillo, Ave Ninchi,
Edda Albertini, Michela Martini, Laura Fo.

GUERRA DI MASCHERE AL CIRCO

di Giovanni Calendoli

Regia dell'Autore.
Musiche di Giampaolo Coral.
Spettacolo per i ragazzi, con la partecipazione del Circo Develis.

LE DONNE GELOSE di Carlo Goldoni

Regia di Gianfranco De Bosio.
Scene di Nicola Rubertelli.
Costumi di Zaira De Vincentiis.
Con Annamaria Guarnieri, Virgilio Zernitz,
Michela Martini, Gian Campi, Daniele Griggio.

EDIPO RE di Sofocle

Traduzione di Manara Valgimigli.
Regia di Lorenzo Salvetti.
Costumi di Carlo Diappi.
Con Aldo Reggiani, Francesca Benedetti,
Renato De Carmine, Duilio Del Prete.

ROMEO E GIULIETTA di William Shakespeare

Traduzione e adattamento di Mario Roberto Cimnaghi.
Regia di Giancarlo Cobelli.
Scene e costumi di Maurizio Balò.
Con Alida Valli, Ettore Conti, Carlo Montagna,
Massimo Belli, Susanna Fassetta.

I PITOCCHI FORTUNATI di Carlo Gozzi

Regia di Sandro Sequi.
Scene e costumi di Giuseppe Crisolini.
Con Mariano Rigillo, Lombardo Fornara,
Michela Martini, Gian Campi,
Elisabetta Piccolomini, Franco Alpreste.

LA FAMEGIA DEL SANTOLO di Giacinto Gallina

Regia di Luigi Squarzina.
Scene e costumi di Sergio D'Osimo.
Musiche di Matteo D'Amico.
Con Elsa Vazzoler, Carlo Bagno,
Ettore Conti, Maria Pia Colonello,
Antonella Munari, Caterina Vertova.

L'AVVENTURIERO E LA CANTANTE

di Hugo von Hofmannsthal

Traduzione di Enrico Groppali.
Regia di Giancarlo Cobelli.
Scene e costumi di Maurizio Balò.
Con Corrado Pani e Ottavia Piccolo.

LA PIOVANA di Angelo Beolco, il Ruzante

Riduzione di Giorgio Padoan e Gianfranco De Bosio.
Regia di Gianfranco De Bosio.
Scene di Emanuele Luzzati.
Costumi di Santuzza Cali.
Musiche di Azio Corghi.
Con Elsa Vazzoler, Virgilio Zernitz,
Marcello Bartoli, Alvise Battain,
Antonella Munari, Massimo Loreto, Daniele Griggio.

ORESTIADE

(Agamennone - Le Coefore - Le Eumenidi)
di Eschilo

Traduzione di Pier Paolo Pasolini.
Regia di Lorenzo Salvetti.
Design scenico e costumi di Elena Mannini.
Con Valeria Moriconi, Corrado Pani,
Gabriele Ferzetti, Renato De Carmine,
Osvaldo Ruggieri, Ave Ninchi, Rosa Di Lucia,
Pina Cei, Maria Grazia Grassini,
Paolo Musio, Anna Teresa Rossini.

CRONOLOGIA DI VENETOTEATRO

- | | |
|---|--|
| <p>1980 - Nasce come sezione operativa dell'Associazione Teatri Antichi del Veneto, con compiti di produzione diretta, organizzazione di circuiti di distribuzione, coordinamento di iniziative produttive, ricerca e sperimentazione riguardo la storia e il patrimonio del Teatro Veneto, promozione di un nuovo repertorio nel quale trovi posto l'opera degli scrittori veneti.</p> <p>1981 - Inizia l'attività produttiva e di distribuzione degli spettacoli nella regione.</p> <p>1983 - Entra, attraverso la circolare annuale del Ministero del Turismo e dello Spettacolo, tra i teatri nazionali a gestione pubblica riconosciuti dallo Stato.</p> | <p>1984 - La legge n. 52 della Regione Veneto del mese di settembre lo riconosce ente culturale di rilevante importanza regionale.</p> <p>1986 - "Biglietto d'oro" Agis - B.N.L. per "Le donne gelose" di Goldoni.</p> <p>1987 - Assegnazione della qualifica di teatro stabile regionale da parte del Ministero dello Spettacolo.</p> <p>1988 - Separazione dell'Atav, con assunzione di autonomia operativa. Nuovo Statuto. Sede teatrale di produzione al Teatro Verdi di Padova.</p> |
|---|--|

QUADERNI

di

HY HYSTRIO

VENETOTEATRO uno Stabile per una Regione

SOMMARIO

I futuri impegni Nuccio Messina	pag. 4
Nove anni di attività dell'Atav Gabriele Cappato	pag. 5
Dal nuovo progetto dell'Atav	pag. 7
C'è uno Stabile nel futuro della Regione Silvano Guarda	pag. 8
Ieri, oggi, domani Mario Roberto Cimnaghi	pag. 9
Le memorie venete di un regista romagnolo Luigi Squarzina	pag. 12
Miseria e nobiltà del teatro di Goldoni Gastone Geron	pag. 14
Goldoni in cerca di editori e registi Riccardo Monaco	pag. 16
Intervista con Nuccio Messina Daria Martelli	pag. 17
Bisogna creare una Scuola Gianfranco De Bosio	pag. 20
Padova Teatro, una città che si ritrova Iles Brachetto	pag. 21
Il Ruzante è l'altro grande Giovanni Calendoli	pag. 22
Una bella storia di famiglia Elisabetta Santon	pag. 24
Hanno detto di Venetoteatro	pag. 27
La Cina adesso è vicina	pag. 30

In copertina - Immagine dell'"Orestide" di Eschilo nell'edizione di Venetoteatro realizzata nel 1987 al Teatro Olimpico di Vicenza. Foto Franco Petter.

I Quaderni di Hystrio sono spazi destinati a illustrare aspetti e realtà della scena italiana. I contenuti, definiti in autonomia, non impegnano la direzione della rivista.

LE TOURNÉE ALL'ESTERO

UNIONE SOVIETICA

Mosca e Leningrado

L'impostore di Carlo Goldoni

STATI UNITI

Charleston, Festival dei
Due Mondi

I pettegolezzi delle donne
di Carlo Goldoni

STATI UNITI

New York, Italy on stage

Il campiello di Carlo Goldoni

AUSTRIA

Salisburgo e Graz

Il campiello di Carlo Goldoni

JUGOSLAVIA

Nuova Gorica

L'avventuriero e la cantante
di Hugo von Hofmannsthal

JUGOSLAVIA

Lubiana

Le donne gelose
di Carlo Goldoni

CINA

Nanchino

Il campiello di Carlo Goldoni

ASSOCIAZIONE TEATRI ANTICHI DEL VENETO

Presidente: Gabriele Cappato (rappresentante del Comune di Badia)

L'Assemblea di Venetoteatro, che coincide con il direttivo dell'Associazione Teatri Antichi del Veneto, è formata dai rappresentanti dei Comuni soci, dell'Unione Regionale delle Province, dell'Anici veneta e dell'Ente Teatrale Italiano.

COMITATO DI GESTIONE DI VENETOTEATRO

Consigliere delegato: Silvano Guarda (rappresentante del Comune di Thiene)

Consiglieri: Giuseppe Marton (Unione Regionale delle Province, Assessore alla cultura della Provincia di Treviso), Fabrizia Sanna (Unione Regionale delle Province, Assessore alla cultura della Provincia di Venezia), Iles Brachetto (Assessore allo spettacolo del Comune di Padova), Claudio Zerbini (rappresentante del Comune di Rovigo), Celino Bertinelli, Dario Ventimiglia.

Direttore: Nuccio Messina

LO STAFF 1988 DI VENETOTEATRO

PALCOSCENICO

Regista assistente: Pierluigi Merlini Pagano
Direzione di scena: Riccardo Perez - Mario Courrier
Macchinisti: Luciano Lupi - Pompeo Giangregorio
Datore luci: Venanzio Ugolini
Elettricisti e tonici: Alfredo Vanni - Stefano Fronzi
Roberto Terzi
Sarte: Teresa Felici - Natalina Bazzoli
Attrezzisti: Dario Bendazzoli - Carlo Pallieri
Amministrazione: Alfio Vezzani - Attilio Cucari

UFFICI

Segreteria e programmazione: Marina Valenta
Amministrazione: Antonio Goldin
Contabilità: Maria Caputo
Impiegata: Raffaella Silanos
Collaboratrice per l'A.T.A.V.: Rosa Scapin

DOPO I DESIDERI DEL "SETTIMO ANNO" I FUTURI IMPEGNI

NUCCIO MESSINA

I desideri del "settimo anno" di Venetoteatro sono stati soddisfatti. La conferma del riconoscimento della Regione Veneto con l'aumento del contributo prefissato dalla legge regionale n. 52/84 si è affiancata alla definitiva codifica a livello nazionale della qualifica di *teatro stabile regionale* (produzione e distribuzione) attuata dal Ministero dello Spettacolo con la circolare n. 8 dell'87.

Il finanziamento dello Stato ha raggiunto il traguardo di un miliardo, che non costituisce solo una meta economica, ma è attestazione di merito nel momento in cui il Ministero competente passa, nei suoi interventi, ad una nuova fase di selezione e di giudizio nella considerazione delle attività teatrali da sovvenzionare.

Le iniziative di rapporto con l'estero e di divulgazione della cultura teatrale oltre confine, che Venetoteatro ha privilegiato sin dalla sua fondazione, hanno trovato nel 1987 degno e prestigioso coronamento in quella che la stampa nazionale ha definito "la conquista della Cina", essendosi trattato della prima (in assoluto) tournée di una compagnia teatrale italiana nella Repubblica Popolare Cinese.

L'attività di servizio sul territorio si è consolidata con il coordinamento di 18 stagioni teatrali in abbonamento in altrettante città e in collaborazione con gli enti locali, ed ha trovato nella produzione dell'"Orestide" in edizione integrale per il Teatro Olimpico di Vicenza (accanto ad uno spettacolo ruzantiano per il Teatro Romano di Verona) la sua definitiva affermazione di utilità e di impegno.

I PROGETTI PER GOLDONI

Ma l'immagine di Venetoteatro non va affidata ai fatti contingenti e temporanei, né al solo compiacimento per le realizzazioni compiute. Il futuro più o meno prossimo è la sostanza vitale di un ente teatrale pubblico che si considera presente se in condizione di divenire, in una regione prodiga di occasioni per sedi in cui operare, ipotesi culturali e progetti di lavoro sulla classicità e sugli stimoli della nostra epoca. Nel settore della produzione, ancora Goldoni, per avviare — anche con il sostegno di *Hystrio* — la grande proposta celebrativa per il bicentenario della morte dell'autore veneziano: stiamo preparando "Le baruffe chiozzotte" con la direzione di De Bosio; per la rassegna estiva di Verona e per la nostra presenza artistica nella stagione teatrale '88/89 e nelle successive. Sarà uno spettacolo esemplare degli atti di rilettura della nostra maggiore drammaturgia, che si affiancherà in modo egregio — volenti o nolenti i nostri più o meno benevoli critici, estimatori e detrattori — ai precedenti allestimenti goldoniani del nostro palcoscenico, tutti conclusi con esito positivo sia pure con i rischi ai quali il lavoro teatrale ogni volta si espone.

E, forse, presto ancora Ruzante, per una risposta culturale alla città di Padova nella quale Venetoteatro stabilisce, da ora, la sua sede teatrale principale, il palcoscenico dei suoi registi e dei suoi attori, uno spazio in cui lavorare con i suoi tecnici, con gli scenografi, con i musicisti, un luogo per impostare i suoi spettacoli, progettare i nuovi allestimenti, sperimentare e confrontarsi con il pubblico. La sede stabile è una realtà, con un palcoscenico vivo e operante, al centro della regione e quindi come motore e anima del circuito territoriale, pur con un occhio ancora rivolto a Venezia che potrebbe essere, nelle nostre previsioni, la fucina italiana di livello internazionale, non più sede di ospitalità ovvie e raffazzonate per un pubblico veneziano che gravita ormai verso la terraferma, ma luogo di confronto e di propulsione, di grandi progetti, di appuntamenti originali ed unici.

GLI AUTORI DEL TERRITORIO

Certamente proseguiremo il disegno pluriennale di riesame del repertorio veneto a cavallo tra l'800 e il '900, già avviato con il capolavoro di Giacinto Gallina. Sono in linea di collaudo le pro-

I riconoscimenti della Regione e dello Stato sono di stimolo per una articolata programmazione: dalle "Baruffe" a un nuovo Ruzante, dai drammaturghi locali di ieri e di oggi al repertorio veneto di grandi autori

posizioni su Gino Rocca e Eugenio Ferdinando Palmieri, ma soprattutto su Renato Simoni per la scelta tra due sue opere molto diverse tra loro, da affidare a interpreti di prestigio: "Congedo" e "Carlo Gozzi".

Poi, un ragionamento approfondito su tre grandi autori che hanno rivolto il loro ingegno a personaggi e vicende veri o fantastici della storia del Veneto, come già abbiamo fatto con Thomas Otway e Hugo von Hofmannsthal, e sono George Gordon Byron di cui ci incuriosisce il "Marino Faliero", Eugene O'Neill che ha inserito nella sua opera teatrale un "Marco Polo" per molti versi interessante, perché diverso dall'iconografia consueta del personaggio, e Victor Hugo di cui andrà almeno ritradotta, per uno studio più approfondito, la tragedia "Il tiranno di Padova".

Infine i veneti contemporanei, con testi teatrali che ancora non abbiano avuto il battesimo del palcoscenico, oppure con l'avvio alla composizione teatrale di scrittori già celebrati nella narrativa. Buzzati, Berto, Parise e, perché no?, Piovene. E Ongaro, con la versione teatrale di uno dei suoi romanzi immaginifici, ricchi di proposte in personaggi e in azioni. Materiale ricchissimo per anni di lavoro, un forziere di idee che potrà alimentare all'infinito la già ricca dote di Venetoteatro.

PER UNA SCUOLA DI TEATRO

L'anno teatrale a venire potrà segnare il concreto esperimento di una coproduzione tra noi e un altro organismo teatrale pubblico, metodo da sempre raccomandato ai teatri stabili: quando uscirà questo Quaderno i giochi saranno già fatti e annunciati.

In applicazione dei compiti istituzionali fissati dal manifesto di fondazione dell'ente, parte pure il coordinamento per le iniziative del "Nuovo Teatro" attraverso i centri di produzione e di proposta già operanti nella regione, con un ventaglio di manifestazioni di livello locale e nazionale da mettere in cantiere al più presto. E ci sarà un nostro impegno di lavoro per l'affermazione della Scuola di Teatro, cui si affiancherà un centro culturale di ricerca e di informazione impostato sulla valorizzazione e sull'uso della biblioteca di Nico Pepe, che la Regione Veneto ha acquistato.

Entriamo nella seconda maturità per conservare e difendere il posto che ci siamo ritagliati nel panorama della scena drammatica nazionale, con i diritti che ora possiamo far valere e con tutti i doveri verso il teatro e verso il pubblico di cui siamo coscienti e responsabili.

Nove anni di attività dell'Atav

UN PATRIMONIO SALVATO DALLA ROVINA

L'Associazione dei Teatri antichi ha restituito ad alcune città venete i loro "spazi", riscoprendo così autentici gioielli d'architettura e d'arte



GABRIELE CAPPATO*

Atav è una sigla che va a definire l'Associazione dei Teatri antichi del Veneto. Fu fondata nel 1979 con l'adesione di alcuni enti locali e con lo scopo di censire gli antichi teatri veneti e di elaborare per loro un piano di recupero e di salvaguardia. Questo per le presentazioni. Andando però oltre la sigla e l'articolo statutario, l'Atav ha rappresentato, dal suo nascere ad oggi, due grandi momenti culturali del Veneto, forse tra i maggiori che la nostra regione ha avuto in questi ultimi decenni. La riscoperta, cioè, di alcuni dei più bei luoghi per la rappresentazione scenica e la loro riproposta in splendori ormai dimenticati e, alle volte, anche immaginati.

L'azione di questi due momenti, iniziata dall'allora presidente dell'Amministrazione provinciale di Treviso Bernini, non fu invero facile né semplice. Bisognava, infatti, approfondire, con pazienza e metodo, un'opera di ricerca meticolosa per mettere assieme un quadro preciso di un patrimonio, quello appunto dei teatri antichi, che appariva solo in parte certo, in parte accennato e, a volte, addirittura legato solo a poche tracce. Bastarono tutta-

via poche battute di quell'indagine per capire subito la portata eccezionale di quell'impresa. Certamente tutti sapevano della presenza di questi "gioielli", ma non tutti conoscevano il loro stato, la loro storia, le mutilazioni sofferte, le aggiunte fatte, i cambiamenti. E soprattutto non tutti pensavano alla necessità di una azione coordinata per arrivare ad un loro recupero uniforme ed omogeneo. Recupero che non doveva soltanto rigenerarli alla loro primitiva bellezza, ma anche renderli utilizzabili in un tempo come il nostro in cui le regole delle "agibilità" sono cambiate di molto. E fu ricca stagione di idee e di lavoro.

Non poteva essere diversamente: era in discussione una parte di storia del nostro Veneto. L'Atav però voleva fare anche qualcosa in più. Voleva cioè ricostruire, in tempi più lunghi, le condizioni per riportare la gente a teatro, metterla a proprio agio come fosse a casa sua, tra mura confidenziali, per ridarle, in fondo, una cosa che già le apparteneva. Fu dunque una vera e propria "operazione teatro", stimolata da una coscienza diversa, da un gusto nuovo.

Già Castelfranco, che aveva preceduto altri nel restauro attorno alla fine degli anni Sessanta, dava le prime conferme di tale tendenza. L'Accademico allora stupiva

per la rispondenza delle decorazioni e sorprendevo, a detta degli esperti, per la gradevolezza di una continuità tra elementi baroccheggianti e neoclassici. Ed ancora successivamente ecco Thiene, con il suo Comunale nel chiaro e bello di un liberty affascinante ed avvolgente. Ecco Badia, mal denominata Polesine, che finalmente cavava da un buio profondo quella piccola bomboniera del Teatro Sociale. Una scatola d'oro, elegante, arieggiante, che solo il velo di un antico torpore non fa ancora trasparire un profumo di rosa. E via via Cittadella, determinatissima a ridare brillantezza al Sociale, perfetto nelle proporzioni tra sala, palchi e decorazioni. Lonigo che con l'attuale restauro, confermerà al patrimonio del Veneto un teatro già famoso per i suoi ori. Senza dimenticare infine Asolo, Feltre ed altri ancora.

Sì, altri ancora, perché probabilmente il lavoro di riscoperta dei teatri nel Veneto non è ancora ultimato. Forse, anzi sicuramente, ci potranno essere altre sorprese, non al grado di quelle già citate, ma a livello leggermente inferiore, nel mezzo di quelle iniziative di grande benemeranza culturale intraprese, proprio per gli spazi teatrali, da istituzioni parrocchiali, ordini religiosi ed associazioni culturali. Asolo e Feltre, si diceva. La prima tesa definitivamente a rifarsi una nuova scena, sigillo così di un amore, da sempre corrisposto, tra questo borgo dal sapore di arte ed il teatro. La seconda tesa a far avverare nel teatro recuperato, le scene di uno splendido Parnaso dipinte su di un altrettanto splendido sipario. E su queste cose dunque che l'Atav ha creato il motivo del suo nascere e del suo essere. Tempi nuovi riproporranno per l'Associazione impegni nuovi. Rimarrà sempre comunque quello di difendere queste belle realtà.

* Presidente dell'Atav

L'AUGURIO DEL SINDACO DI PADOVA

Su queste pagine destinate al passato, al presente e al futuro di Venetoteatro, sono lieto di porgere, a nome anche dell'Amministrazione Comunale di Padova, i più cordiali saluti per la nascita di Hystrio. Con l'augurio che divenga veramente espressione della cultura teatrale italiana, e non soltanto italiana.

PAOLO GIARETTA
Sindaco di Padova

"Venezia salvata" di Thomas Otway
(1982/83). Regia di Gianfranco De Bosio.



"L'impostore" di C. Goldoni (1981/82). Regia di Giancarlo Cobelli.



"La Piovana" di Ruzante. Regia di Gianfranco De Bosio. Scene di Emanuele Luzzati.

DAL NUOVO PROGETTO '87-'88 DELL'ATAV

L'Atav, l'Associazione Teatri antichi del Veneto, ha concluso il suo Progetto Teatro '86-'87, promosso su affidamento dell'assessorato alla Cultura della Regione e che ha coinvolto Province ed enti locali da un lato, compagnie professionali venete dall'altro.

Un progetto promozionale per il Teatro Veneto che, con la programmazione di oltre settanta repliche, ha interessato più di quaranta Comuni, registrando la presenza di oltre diecimila spettatori.

Avviato anche il Progetto '87-'88, che consolida la presenza del circuito teatrale veneto e vedrà, insieme al rinnovato affidamento regionale, anche l'intervento delle Province e degli enti locali, di cui raccoglierà esigenze e ai quali proporrà una qualificata e razionale programmazione regionale.

La novità è costituita da un progetto speciale sul "Nuovo Teatro" che, coinvolgendo le compagnie venete particolarmente impegnate in questa ricerca, individuerà alcuni poli regionali per la presentazione di rassegne di tendenza che offrano, con la presenza di compagnie ospiti italiane e straniere, una panoramica, completa per quanto possibile, del cosiddetto "Nuovo Teatro".

I COMUNI INTERESSATI AL CIRCUITO

PROVINCIA DI BELLUNO: S. Gregorio nelle Alpi, Ponte nelle Alpi, Quero.

PROVINCIA DI PADOVA: Monselice, Camposampiero, S. Martino di Lupari, Montagnana, Piazzola sul Brenta, Trebaseleghe, Albignasego, Anguillara Veneta, Brugine.

PROVINCIA DI ROVIGO: Badia Polesine, Ficarolo.

PROVINCIA DI TREVISO: Conegliano, Portobuffolè, Collebumbergo, Sarmede.

PROVINCIA DI VENEZIA: Venezia-Mestre, Scorzé, Cavarzere, Mirano, Eraclea, Cinto Cao Maggiore, Quarto d'Altino, Noventa di Piave, Pramaggiore, Fiesso d'Artico, Campolongo, Noale, Annone Veneto, Pianiga, Portogruaro, Torre di Mosto, Vigonovo, Dolo, Chioggia.

PROVINCIA DI VERONA: S. Bonifacio, Legnano, Villafranca, Cerea, Sanguinetto, S. Pietro in Cariano, Sona.

PROVINCIA DI VICENZA: Recoaro Terme, Asiago, Santorso, Cassola, Noventa Vicentina.

COMPAGNIE E SPETTACOLI NEL CIRCUITO ATAV

TAG TEATRO DI VENEZIA

"Scaramuccia" da canovacci della Commedia dell'Arte

"Freaks" liberamente tratto da *Spurs* di T. Robbins

LA PICCIONAIA DI VICENZA

"Un casino fra le fresche fresche, ovvero la Commedia dell'Arte" di Tommaso Carrara

"Charlot" di A. Pinato, G. Scarello, C. Chaplin

"Arlecchino che semina il grano" di Titino Carrara

"Gallina vecchia" di Tommaso Carrara

GRUPPO 10 DI BASSANO DEL GRAPPA

"La locandiera" di Carlo Goldoni

"La calzolaia prodigiosa" di Federico Garcia Lorca

"Le farse" da canovacci della Commedia dell'Arte

"Il malato immaginario" di Molière

"L'ajo nell'imbarazzo" di Giovanni Giraud

TAM TEATROMUSICA DI PADOVA

"Macchine sensibili" di Michele Sambin

GLI ALCUNI DI TREVISO

"Varie & tà" di Sergio e Francesco Manfio

A.V.A. DI VENEZIA

"La cameriera brillante" di Carlo Goldoni

"Commedia ridicolosa" di Roberto Milani



"Elettra" di H. von Hofmannsthal. Regia di Sandro Sequi. Nella foto: Ottavia Piccolo e Francesca Benedetti.

TEATRO ORAZERO DI PADOVA

"L'uomo dal fiore in bocca/All'uscita" di Luigi Pirandello

"L'altra diga" di Luigi Candoni

TEATRO CERCHIO DI VICENZA

"Miss Agnese di Mancinuria sotto la luce rossa" dal repertorio del Grand-Guignol

"Excelsior" di Paolo Levi

TEATRO SCIENTIFICO DI VERONA

"La moscheta" di Ruzante

"La commedia dell'arte" da canovacci della Commedia dell'Arte

"I rusteghi" di Carlo Goldoni

TEATRO MODO DI VENEZIA

"Eleonora e Gabriele" dal carteggio Duse/D'Annunzio

SCUOLA REGIONALE DI TEATRO DI PADOVA

"Una losca congiura" di Sergio Tofano

Si realizza un antico progetto

C'È UNO STABILE NEL FUTURO DELLA REGIONE

Restaurate alcune gloriose sale,
si sono affermati il concetto del teatro
come servizio pubblico e la necessità
di fondarlo su una larga base associativa



SILVANO GUARDA*

Gli anni Ottanta hanno portato un vento nuovo sul Veneto: il vento del teatro. Vecchi teatri — autentici gioielli architettonici — da decenni in stato di abbandono sono stati restaurati e riaperti; s'è affermato negli enti locali il concetto di teatro come servizio pubblico, i grandi capoluoghi di provincia hanno dato nuovo impulso ai loro prestigiosi appuntamenti teatrali. Questo stesso vento ha gettato un seme che ha fatto germogliare una pianta divenuta grande in breve tempo: *Venetoteatro*.

Nel 1980 ad Asolo, nel ricordo di Eleonora Duse — poteva essere altrimenti? — nasceva, su iniziativa di Carlo Bernini, l'Associazione Teatri Antichi del Veneto e che a sua volta dava origine a *Venetoteatro*, l'una con lo scopo di favorire i fermenti teatrali che stavano nascendo nella regione attraverso il recupero dei tanti stupendi teatri veneti di tradizione, e il secondo con la finalità precisa di produrre teatro e organizzare stagioni teatrali nei vari centri del Veneto.

In altra parte della rivista il direttore artistico Nuccio Messina — al quale va un sincero grazie per l'entusiasmo e la dedizione dedicati a *Venetoteatro* — illustra la cospicua attività svolta in questi anni, a chi scrive queste righe in qualità di Consigliere delegato spetta il compito di accennare brevemente agli indirizzi futuri di *Venetoteatro*.

Ebbene la pianta di alcuni anni fa sta per diventare un albero: è in corso una fase "ri-costituente" che prevede la divisione di Ve-

netoteatro dall'Atav in modo che i due enti sfruttino al meglio le loro specifiche potenzialità, nello stesso settore ma in ambiti diversi, l'allargamento e il potenziamento della base associativa di *Venetoteatro* con l'adesione delle più importanti realtà culturali e teatrali della regione, l'assegnazione del Teatro Verdi di Padova come sede prestigiosa, il potenziamento delle sue strutture organizzative e amministrative, una dotazione finanziaria più adeguata ai traguardi sempre più vasti e importanti da raggiungere nei prossimi anni.

Dopo i primi difficili anni, grazie agli sforzi dei presidenti e dei consiglieri delegati che si sono succeduti negli anni precedenti, Carlo Bernini, Antonio Mazarolli, Piero Pignata e Camillo Cimenti, *Venetoteatro* è divenuto la più importante realtà regionale per la programmazione dell'attività teatrale e uno dei più qualificati teatri stabili italiani. Il Veneto si appresta a celebrare il bicentenario della morte di Carlo Goldoni fra qualche anno (1993) offrendogli in regalo ciò che il Veneto non ha mai avuto da quando esiste il teatro: un grande Teatro Stabile. È quindi nell'inevitabile e altissimo segno dell'avvocato veneziano che *Venetoteatro* guarda al suo futuro di teatro per il Veneto e del Veneto, attento a valorizzare tutti i talenti di questa terra ma teso anche a interpretarne la vocazione mitteleuropea attraverso le opere dei grandi autori italiani e di quell'Europa che tanta parte ha avuto nella storia della civiltà veneta e che tanta ne avrà ancora.

* Consigliere delegato

"I pettegolezzi delle donne" di C. Goldoni (1982/83). Regia di Sandro Sequi. Nella fotografia una scena dello spettacolo.

Andare avanti sulle esperienze acquisite

IERI, OGGI, DOMANI NELLE SCELTE DEL REPERTORIO

Dalle riletture dei classici italiani e stranieri, alcuni dei quali dimenticati e tutti accolti con grande favore, a un'opera di Byron ambientata a Venezia



MARIO ROBERTO CIMNAGHI

L'attività di Venetoteatro fu progettata e si svolge in una prospettiva che ha tre punti di riferimento, il presente, il passato e il futuro; lavorare nell'ambito delle esigenze del tempo e dello spazio in cui si opera, ma consapevoli del valore delle esperienze acquisite in età precedenti per procedere verso l'avventura del domani senza l'illusione di scoprire terre già esplorate. Programma, questo, nel quale si scorgono riflessi della struttura sociale della Regione nella quale Venetoteatro ha le radici.

Le scelte drammaturgiche di Venetoteatro dalla sua nascita nel 1981 ad oggi hanno inteso corrispondere a tale impostazione generale, mentre ci si ripromette di prolungarne le linee sviluppandone la virtualità.

Il passato figura nei cartelloni delle sette stagioni fin qui realizzate con classici italiani e stranieri noti, meno noti o dimenticati, la maggior parte dei quali sono stati accompagnati verso il presente per mez-

zo di trascrizioni drammaturgiche e di interpretazioni registiche volte a mettere in luce problemi e sentimenti particolarmente significativi per il nostro tempo. Ne sono risultati spettacoli, accolti con grande favore dalla critica e coronati da largo successo di pubblico, che hanno conferito alle produzioni di Venetoteatro un tratto ricco di implicazioni e suscettibile di sviluppi anche sul piano della riflessione culturale nella prospettiva di una società, come è quella d'oggi, in bilico tra conservazione e mutamento, tra nostalgia e impazienza.

In uno dei "Quaderni" che fanno da guida ai nostri spettacoli osservavamo che il teatro dal dopoguerra in poi, stimolato dalle analisi testuali e filologiche e dalla saggistica che ne è derivata, manifesta una tendenza spiccata ad affrontare i classici in modo da liberarli innanzitutto dalle incrostazioni accumulate lungo i secoli attraverso interpretazioni superficiali e di maniera.

Da qui, nel convincimento che i classici nella loro eccellenza poetica portino in sé virtualità che si rivelano di volta in volta evocate dalla sensibilità e dalle problematiche delle diverse epoche, Venetoteatro ha proceduto con i suoi spettacoli alla ri-

cerca della chiave di lettura che più possa corrispondere alle esigenze culturali consapevoli o latenti del pubblico di oggi, nella speranza che l'itinerario intrapreso raggiunga il punto più vicino alla stessa intuizione fondamentale del poeta (anzi, della sua poesia, dato che non sempre il poeta è consapevole della sua intuizione più profonda) e che, comunque, non la contraddica o la distorca.

Tra gli spettacoli che con più evidenza hanno manifestato tale intendimento riteniamo esemplare *Romeo e Giulietta* nella messinscena di Giancarlo Cobelli; partecipi del medesimo proposito *L'impostore* del Goldoni che inaugurò l'attività di Venetoteatro e *L'avventuriero e la cantante* di Hofmannsthal, anche queste regie di Cobelli, mentre *Venezia salvata* di Thomas Otway, messa in scena da Gianfranco De Bosio, all'intenzione di proporre il capolavoro della tragedia inglese della Restaurazione, mai prima rappresentato in Italia, univa l'altra di far riflettere su una tematica

"Le donne gelose" di C. Goldoni (1985/86). Regia di Gianfranco De Bosio. Sa sinistra: Anna Maria Guarnieri, Virgilio Zernitz.

IERI, OGGI, DOMANI NELLE SCELTE DEL REPERTORIO



"Lo stratagemma dei bellimbusti" di George Farquhar (1983/84). Adattamento di M. R. Cimnaghi. Regia di Gianfranco De Bosio. Da sinistra: Paola Borboni, Lando Buzzanca, Carmen Scarpitta.

riconducibile alla tragica attualità del terrorismo internazionale.

Con la regia di Gianfranco De Bosio nella stagione successiva andò in scena *Lo stratagemma dei bellimbusti* di Farquhar, commedia tra le più famose del primo Settecento inglese che fu elaborata in forma di *musical* col trasferimento della vicenda nel Veneto — al Fosson di Loreo, paese ricordato per le rappresentazioni del *Dia-*

logo facetissimo del Ruzante — e una traduzione echeggiante lingua e dialetti veneti. Uno spettacolo che nel repertorio di Venetoteatro può far da ponte tra le rappresentazioni dei classici stranieri e quelle degli italiani.

Era logico, oltre che frutto di precise scelte artistiche, che un teatro radicato nella regione veneta dirigesse la sua attenzione e intendesse richiamare quella

del pubblico innanzitutto sul Goldoni e, non appena le circostanze lo hanno consentito, sul Ruzante.

Rientra nei compiti di un ente artistico-culturale pubblico riscattare dall'oblio testi che si ritenga siano stati ingiustamente trascurati. Era il caso appunto, tra le opere del Goldoni, delle *Donne gelose*, dimenticata può darsi perché l'autore la definì "commedia venezianissima che forse non sarà intesa da chi del costume nostro e della nostra lingua non sia informato". Ma, aggiungeva il Goldoni, "il tempo farà conoscere la verità" e questa, nella rigorosa lettura filologica e scenica di Gianfranco De Bosio ha coinciso col grande successo di pubblico e di critica riportato dalla commedia in tutta Italia, mentre del medesimo regista, autorevole studioso del Ruzante e collaboratore sempre più assiduo di Venetoteatro, è la recentissima messin-scena della *Piovana* ora in *tournee* nazionale dopo il trionfo estivo all'Arena di Verona.

Altri Goldoni di questi sei anni del nostro teatro: *I pettegolezze delle donne* messa in scena da Sandro Sequi, così come *Il campiello*, raffinato ma sicuramente godibile dal pubblico più vasto, spettacolo che, prendendo esplicitamente le distanze dal celebre allestimento strehleriano, dopo diverse stagioni di repliche ha seguito quest'anno le orme di Marco Polo portando per la prima volta il teatro italiano nella Repubblica popolare cinese.

E uno sguardo al futuro. Per quanto riguarda i classici è previsto uno Shakespeare che, partendo dalle rappresentazioni in grandi teatri estivi, proseguirà le recite nella stagione regolare. Anche questa volta è prevedibile che si procederà ad una accorta operazione drammaturgica — di "microchirurgia testuale", come talvolta l'abbiamo definita — per rendere quanto più è possibile un classico nostro contemporaneo.

Un'operazione drammaturgica più radicale abbiamo invece allo studio riguardo ad un testo di Byron di ambiente veneziano, mentre quanto prima dovrebbe andare in scena *Cara Ba*, novità italiana sulla falsariga di un carteggio, in Italia pressoché sconosciuto, tra due poeti, Robert Browning ed Elizabeth Barrett. Dalla vicenda, ambientata idealmente ad Asolo, che Browning considerò patria della sua ispirazione poetica, emergono motivi psicologici e sociali di singolare attualità.

La presenza di temi che si inseriscano nel dibattito culturale dei nostri giorni e una qualche connotazione veneta — la vicenda, l'ambiente o l'identità dell'autore — indicano la linea preferenziale di Venetoteatro nella ricerca di opere italiane d'oggi da immettere nei suoi programmi sullo sfondo della grande tradizione teatrale del territorio in cui è radicato e della quale avverte la responsabilità.



"Le donne gelose" di C. Goldoni (1985/86). Regia di Gianfranco De Bosio. Nella foto: una scena dello spettacolo.

"La Piovana" di Ruzante. Regia di Gianfranco De Bosio. Nella foto: Daniele Griggio, Alvise Battain, Virgilio Zernitz, Marcello Bartoli.



Le memorie "venete" di un regista romagnolo

LUIGI SQUARZINA: "SI', RICADREI VOLENTIERI NEL VIZIO"



"La famegia del Santolo" di Giacinto Gallina (1986/87). Regia di Luigi Squarzina. Da sinistra: Elsa Vazzoler, Ettore Conti, Maria Pia Colonnello.

LUIGI SQUARZINA

Quante volte sia ricominciato il teatro veneto, non lo si sa. Però si sa che, a parte i "tanti recitanti che bastassero per la commedia" che Ruzante padovano faticò a radunare nel 1532, è onore del Veneto la "fraternal compagnia" costituitasi con strumento notarile a Padova nel 1545, che dà agli italiani, fra gli altri primati teatrali, quello, fondamentale per la scena moderna, dell'insieme di attori legati da contratto (sociale, nel caso del 1545). Sia di buon augurio questo riferimento storico all'insediamento a Padova, appunto, del *Venetoteatro* diretto da Nuccio Messina, istituzione attiva con coerenza e fulgore da vari anni nel vuoto di iniziative permanenti che sembra contraddistinguere la zona dove il professionismo teatrale, dopo avervi avuto origine, splendette per secoli.

Prima di questa rinascita, bisogna andare molto indietro, all'Ottocento, per assistere a un movimento di rifondazione della drammaturgia e del recitare nelle lingue venete; sulle quali, e sulla loro resa sempre plasticissima in bocca sia agli attori "veneti" che a quelli italiani che la ebbero — (e dovrebbero averla, anche nelle scuole di recitazione) come seconda lingua (almeno il veneziano) — potrei discorrere, essendone un patito, se non pensassi che altri ne riferirà scientificamente. Dopo i Goldoni a Genova (*Carnovale*, *Rusteghi*, *Casanova*; anche l'esportatissimo *Due gemelli veneziani*) sono stato dieci anni senza praticare il "xe" e il "ne discorraremo"; vi sono tornato col repertorio dell'Ottocento e del primissimo Novecento, e volentieri ricadrei nel vizio.

Considerato, per ignoranza e pregiudizio, "minore" — ignoranza (non pregiudizio) in parte anche mia, finché Ardenzi e Lionello non mi fecero leggere il Simoni di *Tramonto*, e D'Osimo e Messina il Gallina della *Famegia del santolo* —. Quel repertorio

Dopo i quattro Goldoni allestiti a Genova, l'incontro con il Simoni di "Tramonto" e il Gallina della "Famegia del santolo": ma c'è ancora tanto da esplorare



"La famegia del Santolo" di Giacinto Gallina (1986/87). Regia di Luigi Squarzina. Da sinistra: Dario Mazzoli, Carlo Bagno, Antonella Munari.

appare oggi come il più "europeo" che si scrivesse allora in Italia, con l'eccezione di Verga, che al regionalismo però non accompagnò il dialetto, per le note ragioni teoriche. Nella *Famegia* (1892) lessi subito la nostra *Anitra selvatica*, e in *Tramonto* (1902) sia l'antidannunzianesimo che una sapienza mitologizzante per cui mi sentii di definire il protagonista un "Edipo euganeo". Di entrambi i testi — commedia e tragedia — amai subito la dura, quasi leopardiana, "verità" sulla natura umana. In entrambi quando la disgrazia coniugale riemerge dal passato perché l'azione del presente esige una resa dei conti, l'uomo, dopo decenni di illusione, ne è colpito ferocemente nell'intimo — cioè, preparandoli, nel giudizio altrui: la coscienza sono "gli altri dentro di noi".

In entrambi, il personaggio femminile è chiamato a spiegarsi solo alla fine, e nelle pur diversissime motivazioni del tradimento si guadagna la comprensione degli spettatori, anche se il diverso tono sociale delle due famiglie (ed è una componente importan-

tissima in tutto il nostro teatro in dialetto dell'Ottocento: si pensi a *Travef*) impone comportamenti opposti alla coppia — che si ricompose dolorosamente nella *Famegia*, e in *Tramonto* si spacca preparando il suicidio dell'ultimo della stirpe. È tuttora possibile, anche se è davvero difficile, radunare gruppi di attori che parlino, veramente o per buona imitazione, i dialetti di questo repertorio, e Palmieri insisteva sulla necessità che fossero il più possibile dei non-veneti, pena, diceva, l'estinzione del repertorio stesso anche per semplici ragioni numeriche; i lombardi e i liguri, in specie, se la cavano benissimo.

Con Ardenzi facemmo un clamoroso *Tramonto* "tutto di veneti", e riuscii, per quanto era possibile, ad ottenere la parlata veronese; per il veneziano piccoloborghese della *Famegia*, Messina ha felicemente "mischiato", o meglio integrato a otto "autentici" due non-veneti (il terzo... ero io; romagnolo, però, il che aiuta; guai invece ai bolognesi che si avventurano sulla laguna...).

MISERIA E NOBILTÀ DEL TEATRO DI CARLO GOLDONI



GASTONE GERON

Vi fu un tempo non molto lontano — protrattosi in pratica fino agli anni Cinquanta — in cui a nominar Goldoni c'era il rischio di veder qualcuno toccar ferro, tanto il nostro massimo commediografo era diventato sinonimo di teatri vuoti, di "forni" irrimediabili, in qualche modo rimediati soltanto con il marcheggino delle "scolastiche", sopportate dagli spettatori coatti come il più noioso degli esercizi o degenerate in tumultuanti occasioni di adolescenziale esuberanza. Forse Ermete Novelli non avrebbe fallito nel suo sogno di realizzare una Casa di Goldoni, a somiglianza della *Comédie* consacrata a Molière, ove fosse nato cinquant'anni dopo, quando le commedie del Veneziano riconquistarono progressivamente i perduti favori di una troppo a lungo disorientata platea. Perfino la natia Venezia — e le viciniori province di *lingua venexiana* — voltò per lungo tempo le spalle al suo poeta di teatro, al di fuori dell'eccezionalità, scenografica e organizzativa, degli spettacoli estivi all'aperto organizzati dalla Biennale, a cominciare da "La bottega del caffè", in corte del teatro a San Luca, regista Gino Rocca, protagonisti Raffaele Viviani.

"Il Ventaglio" a San Zaccaria, "Le Baruffe chiozzotte" alla Giudecca, "Il Bugiardo" a San Trovaso, "Il Campiello" in corte del Piovàn, "Il poeta fanatico" ai Giardini dell'Esposizione contrassegnarono l'aurea stagione conclusa fra il 1934 e il 1941, quando Renato Simoni e Guido Salvini

riuscivano a scritturare tutti i "grandi" della fervida scena di allora. Nel dopoguerra i Giardini di Sant'Elena, campo San Trovaso, il Teatro Verde a San Giorgio in isola, campo San Zaccaria ospitarono "L'impresario delle Smirne" e "I Rusteghi" — canto del cigno di Simoni — nonché "La putta onorata"; ancora "Le baruffe" e "Il Campiello", oltre "Le donne gelose", "Chi la fa, l'aspetta", "La locandiera", con le regie di Orazio Costa, Giorgio Strehler, Carlo Ludovico, Franco Enriquez. Ma la cornice naturale dei campielli e delle corti, il fascino del *plein air*, l'incanto delle argentee notti veneziane furono condannati da sempre più crescenti ostacoli, a cominciare dalla resistenza dei frontisti, costretti per settimane (considerando anche i giorni di prova) a fastidiose limitazioni per... l'uso di casa. Insomma, nel dopoguerra la Biennale celebrò Goldoni sempre più raramente nella geografia peculiare della città unica al mondo, e meno che mai in quel glorioso teatro di San Luca, ribattezzato Goldoni che, chiuso per ragioni di sicurezza il 15 giugno 1947, fu riaperto completamente rifatto, soltanto il 19 aprile 1979 dalla Mirandolina di Carla Gravina. Per così ampio arco temporale rimasta senza teatro di prosa, la settecentesca capitale del divertimento dovette accontentarsi del piccolo palcoscenico rimediato al Ridotto e di sempre più rare ospitalità alla Fenice, tempio della musica. Sicché non soltanto Venezia rimase per un'intera generazione avulsa in pratica dalle vicende della prosa, ma faticò perfino a concedere spazio ai veneziani Cesco Baseggio, Carlo Micheluzzi, Gino Cavalieri e alle relative compagnie.

In un contesto di così avara ospitalità e

di ormai pressoché nulla produzione il discorso su miseria e nobiltà della scena goldoniana a Venezia, e più latamente nel Veneto, non può prescindere da una considerazione di fondo: gli eredi dei Benini, dei Giachetti, degli Zago tendevano a perpetuare, con l'avallo di indiscutibili personalità interpretative, l'equivoco di una "venezianità" costretta nei limiti di una puntigliosa purezza dialettale, anche se nel coacervo delle commedie goldoniane quelle "in lingua" costituiscono la stragrande maggioranza. Ma soprattutto gli ultimi capocomici veneziani tendevano a riproporre moduli espressivi inclini a perpetuare le incrostazioni e i riboboli della superfetazione ottocentesca, con sostanziale, ancorché involontario, tradimento del realismo goldoniano. Non a caso, quindi, ricorrono anche qui i nomi di Visconti e di Strehler, le cui lontane regie di rottura hanno avuto peso determinante nella revisione di canoni obsoleti, ancorché abbiano poi sospinto emuli rischiosi e sprovvisti di genio ad arbitrarie dilatazioni in chiave neorealista o addirittura populista.

Alcuni accadimenti e alcune date non vanno sottaciuti ove si voglia arrivare ad intendere le complesse ragioni che hanno portato alla dissoluzione del cosiddetto "teatro veneto", alla scomparsa di qualsiasi compagnia professionale in un'area linguistica di plurisecolare tradizione di palcoscenico e infine alla latitanza di una vera e propria compagnia goldoniana, in anni di incoraggiante ripresa del repertorio specifico, coincidenti con la significativa esplosione — per citare un pertinente esempio — del teatro napoletano, e relativi colata lavica di autori, registi, attori.

Lo sforzo unitario dell'intera Regione può e deve rilanciare il repertorio goldoniano, che ha interessato grandi attori e registi e ha ritrovato i favori del pubblico

◀ "Lo stratagemma dei bellimbusti" di George Farquhar. Adattamento di Roberto Cimnaghi. Regia di Gianfranco De Boscio.



▶ "L'impostore" di Carlo Goldoni (1781/82). Regia di Giancarlo Cobelli. Da sinistra: Riccardo Peroni, Pierluigi Pagano, Corrado Pani.

Scomparsi Cesco Baseggio, Carlo Micheluzzi, Margherita Seglin e ritirati Gino Cavalieri, ultimo dei grandi guitti alla Truffaldino Sacchi, nessuno, per lungo tempo, ebbe a raccogliere la bandiera del teatro veneziano, sicché ad allestire Goldoni — al di là della benemerita coerenza lagunare degli anomali "Teatro a l'Avogaria" di Giovanni e Carla Poli e "Teatro Sette" di Arnaldo e Sara Momo — furono Ronconi e Patroni Griffi, Missiroli e Cobelli, Scaparro e De Bosio, Sciacaluga e Bernardi, Macedonio e Zucchi, come ieri erano stati il "rivoluzionario" Visconti della "Locandiera" e dell'"Impresario delle Smirne", lo Strehler del mitico "Arlecchino" della "Trilogia", delle "Baruffe", del "Campiello", lo Squarzina dei "Due gemelli", di "Una delle ultime sere di Carnevale", dei "Rusteghi" e della "Casa nova", oltre agli Enriquez, De Lullo o Fantasio Piccoli di tante difformi e contrastanti proposte più o meno revisionistiche.

Un serio e motivato tentativo di costituire una formazione di prevalente repertorio goldoniano non tanto fu attuato dalla ben presto dissolta Semistabile delle Venezie, che nel dicembre 1953 ebbe ad allestire "Il Ventaglio" con la regia di Carlo Lodovici, ma da quell'autentico impresario illuminato che fu Paolo Grassi. Fu proprio il dioscuo del "Piccolo" di Milano a farsi promotore di un "Teatro di Venezia" che, negli ambiziosi progetti del suo fervido padrino, avrebbe dovuto coagulare gli interessi di tutte le città di più ampia area veneta e non soltanto di Venezia-Venezia, non a caso lo spettacolo inaugurale, gennaio 1956, avendo avuto per cornice il

Donizetti di Bergamo con l'allestimento di "La casa nova", e per successive tappe Rovigo, Bassano, Padova, Bolzano, Treviso. Dell'animosa compagnia fecero parte Cesco e Luisa Baseggio, Elsa Vazzoler, Marina Dolfin, Pina Cei e il grande Arlecchino Marcello Moretti. "La famiglia dell'antiquario", "La cameriera brillante", oltre al "Parlamento" del Ruzante, furono le successive tappe artistiche del coraggioso esperimento, ben presto costretto a misurarsi con rivalità campanilistiche, miopie provinciali, rivalse politiche, invidie e gelosie di tale mortificante miseria da costringere alla resa perfino un combattente pugnace come il cofondatore del primo teatro pubblico italiano.

In quello stesso 1956 Memo Benassi trionfava a Trieste nella "Bottega del caffè", mai più immaginando che il congeniale Don Marzio sarebbe stato il suo canto del cigno: come dieci anni dopo lo sarebbe stato per lo stesso Baseggio, che in pratica concluse la sua quarantennale avventura di palcoscenico all'Olimpico di Vicenza, anch'egli nei panni del calunniatore, pettegolo, intrigante protagonista della "Bottega". In definitiva per tutti gli anni Sessanta e Settanta, la sempre più fervida reviviscenza goldoniana lasciò praticamente ai margini Venezia e il Veneto, tranne che per le brevi fiammate del Festival della Biennale, degli appuntamenti settembrini all'Olimpico di Vicenza, di qualche saltuario allestimento al Teatro Romano di Verona, di sporadiche attenzioni da parte dello Stabile di Trieste o di quello di Bolzano.

Nel fervido clima del lontano dopoguerra era stato l'animoso Teatro universitario

di Padova, prima ancora di insediarsi al "Ruzante", a concedere la più larga attenzione al repertorio goldoniano, accanto a quello del riscoperto e rivalorizzato Beolco. E proprio a Padova s'è ora accasato Venetoteatro che, nei suoi sette anni di vita, ha contribuito non poco alla rifioritura goldoniana nel connaturale bacino linguistico e culturale, inanellando una collana di successi che muovono dalla sostanziale riscoperta del negletto "L'impostore" e dalla esilarante edizione de "I pettegolezzi delle donne", fino al festante "Campiello" e alle intriganti "Le donne gelose". Senza contare il preannunciato *excursus* sull'oggi tanto trascurata drammaturgia post-goldoniana, che ha già avuto la prima colonna portante nella restituzione all'onore del mondo di "La famegia del santolo", una delle commedie più significative di Giacinto Gallina, autore un tempo frequentatissimo, ma ormai da anni relegato tutt'al più nel circuito filodrammatico da quando sono scomparse "le venete", trascinando nell'oblio Simoni, Rocca, Palmieri e gli autori tutti *de lingua veneziana* fioriti nei due secoli del "dopo Goldoni".

Chissà che a "Venetoteatro" riesca appieno quello che, trent'anni orsono, non riuscì al "Teatro di Venezia", malgrado l'impegno di Paolo Grassi. Una volta di più tutto, o quasi, è affidato alla capacità, politica e culturale, di superare la logica dei campanili o degli steccati ideologici, delle gelosie provinciali e dei piccoli interessi di bottega per un unitario sforzo dell'intera Regione, intesa come organismo istituzionale ma anche, e soprattutto, come madre comune.

CARLO GOLDONI IN CERCA DI EDITORI E DI REGISTI

Le proposte e i pareri di Messina, Pullini, Folena, Calendoli
Dalla stampa dell'"opera omnia"
ai cicli di spettacoli, alla fondazione
di una compagnia stabile goldoniana

RICCARDO MONACO

Cinque anni non sono troppi per pensare e organizzare manifestazioni che rendano degno omaggio a Carlo Goldoni, morto a Parigi, in miseria, il 6 febbraio 1793. Erano passati pochi giorni da quel 21 gennaio in cui Luigi XVI era salito sul patibolo, chiudendo così la fase della Rivoluzione che aveva tolto allo scrittore le prebende riconosciutegli dalla corte di Francia.

È vero che di Goldoni non ci si deve ricordare soltanto in occasione degli anniversari, ma è altrettanto vero che in tali occasioni si riesce a ottenere un coagulo significativo di interessi e di forze per un progetto destinato a rimanere nel tempo. Così, nella terra di Goldoni il fattibile e l'ipotetico cominciano già a cercare il loro posto, tra Padova e Venezia, tra Teatro, Università e Palazzo, con una certezza acquisita: andranno in porto i progetti maggiormente strutturati e capaci di proporsi con l'insistenza che viene dall'auto-revoluzione.

Hystrio ha chiesto ad alcuni uomini di cultura cosa si dovrebbe fare per festeggiare degnamente la ricorrenza del bicentenario. Ecco le loro opinioni.

Nuccio Messina direttore di Venetoteatro, segnala la vistosa mancanza dell'*opera omnia* di Goldoni, dopo quella, ormai esaurita, curata dall'Ortolani. La pubblicazione di tutti i suoi testi, compresi i libretti d'opera e quelli per il teatro di marionette — ricorda Messina — è invocata da tutto il mondo della cultura, anche se è noto che si tratta di un lavoro immane. Per quanto riguarda la scena, Messina parla di un festival goldoniano, che descrive in un altro intervento di questo quaderno.

Giorgio Pullini, titolare della cattedra di letteratura italiana all'Università di Padova e critico teatrale, nota che Goldoni, oggi, a differenza di vent'anni fa, si rappresenta moltissimo, fino a provocare l'insofferenza di qualche critico. Tutto questo vitalismo andrebbe ordinato in qualche modo. Pullini suggerisce di procedere per accostamenti, dopo aver individuato in alcune commedie una tematica comune che le unisce e che giustifichi una loro messa in scena consequenziale, anche da un punto di vista cronologico. L'esempio viene dal Teatro di Genova, che nella stagione scorsa ha prodotto e rappresentato, in date vicine tra loro, *La putta onorata* e *La buona moglie*. Lo stesso si potrebbe fare, per esempio, per *La cameriera brillante* con *La serva amorosa* e *La famiglia dell'antiquario*, creando dei mini-cicli in cui siano indicati personaggi o situazioni osservabili in tutte le loro sfaccettature. La proposta si fa molto interessante nel caso di *Pantalone*, o dall'*iter* goldoniano dalla maschera allo smascheramento, o nella lettura di certi personaggi



"I pettegolezzi delle donne" di C. Goldoni. Regia di Sandro Sequi. Da sinistra: Bruno Zanin, Alvise Battain, Michela Martini.

femminili di sorprendente modernità (*La locandiera*, *I rusteghi*).

Gianfranco Folena, titolare della cattedra di storia della lingua italiana all'Università di Padova e linguista tra i più autorevoli, definisce addirittura catastrofico il vuoto lasciato dall'esaurimento dell'edizione goldoniana curata dall'Ortolani. Folena, che all'inizio degli anni Settanta curò per Mursia, con Mangini, un'edizione di commedie scelte, parla da un osservatorio privilegiato: da anni ormai attende alla compilazione di un dizionario del dialetto goldoniano, la cui pubblicazione è prevista per il 1993.

Da attento filologo, Folena guarda con aria dubbiosa all'ipotesi di far passare in

televisione tutto il teatro dell'avvocato veneziano. Non gli sono piaciute, per esempio, le regie di Ronconi ("letture troppo libere") mentre condivide le scelte di Squarzina, di Strehler e dello Stabile genovese.

Giovanni Calendoli, docente di Storia del teatro e dello spettacolo all'Università di Padova, sarebbe felice di una rifondazione del teatro goldoniano, ma fa anche notare come da tempo manchi una compagnia stabile che faccia rivivere organicamente non soltanto Goldoni ma il teatro veneto: sette secoli di grande teatro che, dopo i Cavalieri, i Micheluzzi, i Baseggio, non riesce a darsi una storia.

Che cosa si è fatto, che cosa si farà

UNA "CASA NOVA" IN ONORE DI CARLO GOLDONI

Il punto su attività e programmi dell'istituto che a sette anni dalla fondazione ha trovato a Padova la sua sede stabile



"Romeo e Giulietta" di W. Shakespeare (1985/86). Regia di Giancarlo Cobelli. Da sinistra: Alida Valli, Susanna Fassetta.

DARIA MARTELLI

Venetoteatro, uno dei sei Stabili "regionali" che la circolare ministeriale della stagione '87-88 ha distinto dai "metropolitani", è in fase di crescita. Il suo recente trasferimento da Venezia al Teatro Verdi di Padova ha coinciso con il varo di una serie di iniziative del Comune — istituzione dell'Associazione Ruzante, rilancio della Scuola Regionale di Teatro, creazione di nuovi spazi teatrali — e ha contribuito a dare a questa città, in campo teatrale, il ruolo di guida della regione.

Al direttore Nuccio Messina abbiamo

chiesto di ripercorrerne la storia, nella quale si possono leggere le ragioni della sua esistenza.

"L'esigenza di istituire nel Veneto una struttura pubblica teatrale emerse nel convegno dei Teatri pubblici italiani che si tenne a Bolzano nel 1980. Fino ad allora questa regione, che fu storicamente la culla del teatro italiano, non era riuscita — come invece, dal 1947 in poi, avevano fatto le altre — a darsi una struttura stabile, ed era stata terra di colonizzazione per organismi estranei, quali l'Eti e le agenzie private, che ne utilizzavano le risorse economiche e gli edifici teatrali per programmare e non produrre. Il tentativo del cosiddetto Teatro di Venezia, voluto da

Paolo Grassi e da Gianfranco De Bosio, era fallito in pochi mesi, nonostante una produzione eccellente. Al Veneto bisognava dunque dare il posto che gli spettava nel teatro nazionale, ma non si doveva ripetere l'errore commesso da tanti direttori artistici di Stabili che avevano prodotto spettacoli secondo le loro personali preferenze, senza una progettualità che fosse in funzione del territorio nel quale operavano, o che almeno desse a queste istituzioni una fisionomia specifica e originale. Venetoteatro nacque con un preciso, organico programma. Fin dall'inizio ci proponemmo di servire la regione, producendo gli spettacoli che fossero richiesti dalle grandi realtà regionali, quali l'E-

UNA "CASA NOVA" IN ONORE DI CARLO GOLDONI



"L'avventuriero e la cantante" di H. von Hofmannsthal. Regia di Giancarlo Cobelli. Al centro: Ottavia Piccolo.



"La piovana" di Ruzante. Regia di Gianfranco De Bosio. Marcello Bartoli, Elsa Vazzoler.

state Teatrale Veronese o il Teatro Olimpico di Vicenza. E soprattutto di dedicarci alla drammaturgia veneta classica, quando possibile contemporanea; inoltre a quella drammaturgia universale che trattasse temi storici, culturali e sociali, anche sfiorando l'aneddotica, riguardanti Venezia e il Veneto. Elaborammo anche il progetto di un teatro stabile ruzantiano, da realizzare a Padova, per riproporre non solo Ruzante ma tutto il fervido Cinquecento italiano. Si trattava di far nascere non soltanto un organismo di produzione, per una regione che aveva tutto il diritto di produrre in modo originale, bensì anche un circuito di programmazione, svolgendo un'azione di coordinamento tra le varie forze produttive locali. Un circuito che oggi, a sette anni dalla fondazione di *Venetoteatro*, comprende 18 comuni, per un totale di 150 recite all'anno. Bisognava inoltre indurre i comuni e i teatri, pur nel rispetto della loro autonomia, a scelte che non seguissero più criteri esclusivamente commerciali, ma rispondessero alle esigenze e alle aspettative della comunità".

Il punto su attività e programmi dell'istituto che a sette anni dalla fondazione ha trovato a Padova la sua sede stabile



"Il Cid" di Pierre Corneille. Traduzione in versi di Guido Davico Bonino. Regia di Giorgio Albertazzi. Da sinistra: Giovanni Crippa, Giorgio Albertazzi, Claudio Bisio, Attilio Cucari, Mario Feliciani.

— Quali difficoltà Venetoteatro ha incontrato in questi sette anni di vita?

"Ogni organismo teatrale, che nasce da un progetto di professionisti, deve fare i conti con la politica amministrativa. Venetoteatro ebbe subito, grazie all'Atav — l'Associazione Teatri Antichi del Veneto, che lo aveva generato — il determinante sostegno morale ed economico dell'Unione Regionale delle Province. Affatto inadeguato fu invece il contributo, di appena 150 milioni, del ministero dello Spettacolo. Va detto a chiare note: per costituire un teatro a gestione pubblica che sia un organismo di produzione, con registi e attori di alto livello, e svolga anche un servizio culturale, occorre uno stanziamento ministeriale non inferiore ai due miliardi. In seguito, l'impegno di sostenere economicamente la nuova istituzione fu assunto dalla Regione che nel 1984, con la fondamentale legge n. 52, lo riconobbe ente di rilevante importanza culturale unico per la prosa, accanto ad altri di grande prestigio, la Fenice di Venezia, i Solisti Veneti, l'Arena di Verona, la Filar-

monica Veneta.

All'inizio, nell'urgenza di organizzare un'azienda per incominciare a produrre, non ci ponemmo il problema della sede. Ma ben presto sentimmo l'esigenza di una "casa" in cui accogliere gli attori, gli scenografi, i musicisti, i costumisti, soprattutto gli attori. È assurdo chiamare "stabile" un teatro che non ha di stabile altro che un ufficio e un telefono. Il Comune di Venezia sembrava disposto ad assegnare a Venetoteatro, come sede, il Teatro Goldoni, ma in seguito le trattative si arenarono. Gli assessori alla Cultura che si sono succeduti a Venezia in questi sette anni non sono stati all'altezza del loro compito: nella città che nei secoli scorsi vantava i maggiori organismi di produzione, il più importante teatro ha ancora la funzione di ospitare, come un albergo di seconda categoria, le compagnie che vengono da fuori. Abbiamo quindi accolto con gioia l'offerta, giuntaci dal Comune di Padova, del Teatro Verdi: uno dei più grandi d'Italia, con un palcoscenico adatto al nostro lavoro, un gran numero di abbonati, un pubblico di-

sponibile e preparato".

Già nell'agosto 1986 Venetoteatro annunciò, alla Festa del Teatro di Taormina, un suo progetto di celebrazione di Goldoni, in previsione del bicentenario della morte, che cadrà nel 1993. In che cosa consiste?

"I cinque anni che ci separano dalla scadenza sono un periodo appena sufficiente per realizzare un progetto degno dell'importanza che questo geniale autore ha avuto per il teatro, nella sua epoca e in quelle successive. Due le nostre principali proposte. Una nuova edizione dell'opera omnia, possibilmente di facile consultazione, a volumi separati opera per opera, dal momento che la vecchia edizione curata dall'Ortolani per Mondadori è ormai introvabile. E un grande Festival mondiale, che si svolga in vari Paesi: bisogna far sì che tutti i principali teatri del mondo si impegnino ad allestire, per il 1993, opere di Goldoni. Auspicabile sarebbe anche una rassegna goldoniana da organizzare a Venezia, nel Veneto e nelle maggiori città italiane".

LA TRADIZIONE C'È ADESSO BISOGNA CREARE UNA SCUOLA

“Una seria formazione professionale di interpreti”, dice Gianfranco De Bosio, è il fondamento unico ed essenziale per rinnovare la ricerca teatrale



GIANFRANCO DE BOSIO

Ogni anno che passa, ogni regia che concludo, mi convincono che il problema centrale per un progresso possibile del teatro italiano si fonda sull'educazione dell'attore. Scrivevo, nel programma della mia prima regia dell'88, "La scuola delle mogli" a Genova, che la mentalità dell'attore italiano è arretrata nel confronto europeo per l'inesistenza di un teatro di repertorio, di una organizzazione teatrale che consenta la formazione di compagnie costituite da un importante numero di attori, in cui l'alternanza settimanale dei testi in repertorio consenta il ricambio e l'alternanza di ruoli. Ma alla base di una riforma difficile nel contesto nazionale, si deve porre la fiducia nel valore formativo della scuola di teatro.

Guardandomi in giro, non posso che essere inquieto per la situazione esistente: scuole che non siano velleitarie, dilettantistiche, disorganiche, palestra di vanità di insegnanti e di allievi, retrodatate nei metodi di insegnamento o nelle utopie, ne

conosco poche. Pochissime (o nessuna?) che garantiscano una formazione completa, non solo scolastica, ma che consentano un periodo convincente di formazione di palcoscenico di fronte a un pubblico.

Il progetto del rafforzamento d'una scuola di teatro della regione veneta, oggi in via di elaborazione a Padova, si confronta, nella mia riflessione, con quanto ho scritto, ma trova specifico peso nella responsabilità che deriva dall'esistenza di una grande tradizione teatrale, che trova i suoi fondamenti nel teatro di un Ruzante, di un Goldoni, delle maschere di lingua veneta, tradizione ed esperienza che è nostro dovere trasmettere alle giovani generazioni di futuri attori.

Già ho espresso in pubblico e in privato queste opinioni; ritengo che solo dando risposta a queste premesse, si qualifichi una attività di formazione di giovani attori che, mentre si nutre delle esperienze di un passato di livello ineguagliabile della cultura italiana, sia capace di svolgere un ruolo innovativo nella ricerca teatrale contemporanea. Al di là delle fumisterie utopistiche, che contaminano l'ambiente teatrale italiano lasciando pericoloso spazio

al dilettantismo, occorre stabilire un concreto profondo legame tra l'attività di scuola e i criteri di gestione del teatro professionale, con la ricerca comune di un piano che consenta l'evoluzione psicologica e culturale della figura centrale del teatro, l'attore.

▲ "La Piovana" di Ruzante. Regia di Gianfranco De Bosio. Elsa Vazzoler, Marcello Bartoli. Angelo Beolco, detto Ruzante, è uno dei due volti del grande Teatro Veneto, l'altro essendo Carlo Goldoni. Dal Veneto, in questi anni, la fama del Ruzante è arrivata nelle capitali del teatro d'Europa.

► "L'avventuriero e la cantante" di H. von Hofmannsthal. Regia di Giancarlo Cobelli. Protagonisti Corrado Pani e Ottavia Piccolo.

Parla l'assessore allo Spettacolo

PADOVA TEATRO: UNA CITTÀ CHE SI RITROVA

Al vivo interesse che il pubblico ha sempre mostrato per l'arte drammatica l'amministrazione comunale risponde con una serie di iniziative di rilievo



ILES BRAGHETTO

Il progetto di intervento sul teatro a Padova è caratterizzato dalla scelta, operata dall'inizio del 1985, di lavorare nei cinque anni a nostra disposizione per realizzare una proposta completa, capace di sviluppare le molteplici dimensioni di cui l'arte teatrale è composta, offrendo ai cittadini la possibilità di incontrare il linguaggio del teatro nei suoi diversi aspetti.

Accade spesso, infatti, che le proposte di spettacolo si sviluppino in una direzione unica valorizzando solo determinati momenti dell'espressione teatrale e riducendo la portata della proposta esclusivamente al livello dell'interesse immediato o particolare di determinati settori di pubblico. Quello che abbiamo cercato di avviare è invece un lavoro di approfondimento dell'espressione teatrale nel tentativo di farne emergere i molteplici aspetti valorizzando le esigenze di tutti coloro che si accostano al teatro da situazioni e punti di vista assolutamente diversi.

La città di Padova ha sempre dimostrato

una particolare attenzione per l'arte drammatica e ci è quindi sembrato possibile impostare un lavoro per la maturazione dei diversi soggetti che operano in città lavorando sui vari aspetti del linguaggio teatrale: dalla prosa tradizionale al teatro per ragazzi, dal teatro di ricerca di nuovi linguaggi alla scuola di recitazione, dalle varie manifestazioni del teatro amatoriale al grande patrimonio culturale ed espressivo legato alla figura di Ruzante.

Per questo tentativo di affrontare il grande patrimonio espressivo del Teatro incontrandolo nei diversi movimenti che lo animano abbiamo ovviamente riservato una particolare attenzione al repertorio della prosa che rappresenta il momento di maggiore impegno di energie artistiche e finanziarie e che si esprime nella programmazione della stagione del teatro Verdi che con i suoi 24 spettacoli in programma figura tra le prime a livello nazionale.

Abbiamo impostato i programmi del Verdi, realizzati con l'Ente Teatrale Italiano, cercando di operare le scelte che qualificassero sempre più la proposta del cartellone di prosa rendendola espressiva

dei risultati più significativi che animano la scena nazionale evitando di scegliere gli spettacoli secondo il criterio del "di tutto un po'" come spesso si è tentati di fare per accontentare tutti.

L'impegno di qualificazione del Verdi ci ha portati quest'anno a iniziare una collaborazione più stretta con Venetoteatro, l'organismo stabile di produzione regionale, per poter ampliare l'orizzonte dal livello della pura circuitazione a quello del contatto diretto e responsabile col momento della produzione teatrale. La produzione dello spettacolo è certamente il fatto decisivo in cui si concentrano tutte le energie creative, culturali, organizzative e grazie a cui si determinano il volto e l'aspetto del Teatro e quindi la sua capacità di comunicazione.

Apriamo questo rapporto con la speranza di contribuire a rendere il Teatro sempre meno staccato dalla vita e sempre più aperto agli avvenimenti che animano e movimentano il nostro tempo, affinché il momento del teatro rappresenti un reale punto di riferimento e di proposta capace di incidere e alimentare la crescita umana e culturale della nostra città.

Angelo Beolco, una fortuna difficile

IL RUZANTE È L'ALTRO GRANDE DA ILLUMINARE



"i pitocchi fortunati" di C. Gozzi (1985/86). Regia di Sandro Sequi. Da sinistra: Adolfo Bonomo, Mariano Rigillo.

"Venezia salvata" di Thomas Otway (1982/83). Regia di Gianfranco De Bosio. Nella foto: Corrado Pani e Carlo Simoni. ►

GIOVANNI CALENDOLI

Il teatro veneto, come Giano bifronte, ha due volti che fissano lo sguardo in direzioni opposte: uno, illuminato da una luce meridiana, è quello di Carlo Goldoni; l'altro, avvolto in una discreta penombra, è quello di Angelo Beolco detto Ruzante. Goldoni parla il melodioso veneziano e mette in scena la metropoli lagunare, che vive in un universo d'acqua. Ruzante parla l'aspro pavano rustico e rappresenta il mondo del contado, costruito sulla terra ferma.

La fortuna di Ruzante è stata difficile anche nel secondo dopoguerra. Lo spettatore italiano e in particolare il veneto non sanno rinunciare all'ascolto della musica goldoniana; ma si avvicinano tuttora con diffidenza all'ostico linguaggio di Ruzante, che è oltretutto un commediografo sgradevole per i temi che affronta e per la violenza con la quale li sviluppa.

La ragione di questa diffidenza va ricercata nel fatto che, tutto sommato, l'opera di Ruzante, specialmente di là dai confini del Veneto, non è familiare allo spettatore cioè non è sufficientemente conosciuta nei suoi valori teatrali e nei suoi significati.

La città di Padova e il suo Ateneo, sia pure in tempi lentamente cadenzati, non hanno mancato di promuovere varie iniziative che hanno contribuito e contribuiranno in avvenire a far sempre meglio comprendere come il grande commediografo costituisca un *unicum* nel teatro italiano del Cinquecento. Dopo l'ultima

guerra la riscoperta scenica di Ruzante si deve a Cesco Baseggio; ma soprattutto al Teatro dell'Università di Padova, che nel 1950 allestì una memorabile rappresentazione della "Moscheta", della quale furono artefici gli allora giovanissimi Gianfranco De Bosio e Ludovico Zorzi. Il primo doveva poi ripetutamente ritornare durante la sua carriera di regista ai testi dello scrittore pavano, facendone il suo autore prediletto. Il secondo doveva dare la prima edizione completa delle opere di Ruzante, che intanto, oltre a interessare sempre più gli studiosi, incominciavano a entrare nel repertorio di alcune compagnie professionali e di molte compagnie amatoriali venete.

Nel 1983 la prima edizione delle "Giornate del Ruzante", organizzate dall'Assessorato allo Spettacolo del Comune di Padova in collaborazione con l'Istituto di storia del Teatro dell'Università, presentava una sintesi di questo lavoro trentennale e costituiva finalmente un punto di riferimento stabile per lo studio e la fortuna del commediografo, come testimoniano gli atti del convegno internazionale svoltosi in tale occasione.

Di questa storia *Venetoteatro*, che dallo scorso anno si è trasferito a Padova, è divenuto direttamente partecipe, mettendo in scena "La Piovana", una delle commedie meno rappresentate, ma certamente non meno notevoli di Ruzante. Con uno spettacolo impegnativo *Venetoteatro* ha culturalmente legittimato la sua residenza padovana ed ha riportato Gianfranco De Bosio nella città, dalla quale ha avuto inizio il suo cammino artistico.

Dei due volti del teatro veneto anche quello che si mostra con i contrasegni di Ruzante richiede e merita di essere illuminato.

**L'opera di Baseggio, Zorzi, De Bosio
e dell'Università per riavvicinare
il pubblico al commediografo padovano:
ora c'è l'impegno di Venetoteatro**



Tutto cominciò con un Goldoni memorabile

UNA BELLA STORIA DI FAMIGLIA



Giorgio Albertazzi

ELISABETTA SANTON

Una bella storia di "famiglia", quella di Venetoteatro: fatta di nomi importanti tra registi, attori e traduttori. Di impegno e di ricerca, di vera passione teatrale. Con Venetoteatro hanno lavorato spesso i registi Giancarlo Cobelli, Gianfranco De Bosio e Sandro Sequi. È stato proprio Cobelli a inaugurare nel 1981 l'attività del collettivo con la messinscena de "L'impostore" di Carlo Goldoni, una originale riproposta di un testo quasi sconosciuto e particolarissimo, scritto per un collegio di Gesuiti e destinato a un pubblico di soli uomini. Lo spettacolo è poi arri-

Corrado Pani



Edda Albertini

vato sino in Urss, a Mosca e a Leningrado.

Ancora Cobelli ha poi diretto per Venetoteatro "Romeo e Giulietta" di Shakespeare e "L'avventuriero e la cantante" di Hofmannsthal.

De Bosio ha diretto in anteprima per le scene italiane il capolavoro del drammaturgo inglese Thomas Otway "Venezia salvata"; quindi "Le donne gelose" di Goldoni e "La piovana" del Ruzante.

Sequi è stato regista di "Elettra" di Hofmannsthal, de "I pettegolezzi delle donne" e del "Campiello" di Goldoni. "I pettegolezzi" ha partecipato al Festival dei Due Mondi a Charleston nella Carolina del Sud. "Il campiello" ha raggiunto New York, è stato in Cina a Nanchino, e in

Ottavia Piccolo



Walter Bentivegna

Austria (Salisburgo e Graz).

Per Venetoteatro si è messo in gioco come regista e attore Albertazzi, dirigendo "Il Cid" di Corneille al Teatro Olimpico di Vicenza in occasione del terzo centenario della morte dell'autore.

Lorenzo Salvetti è stato regista di "Edipo re" di Sofocle e della trilogia di Eschilo "Orestide", nella splendida traduzione di P.P. Pasolini.

Squarzina ha riaffrontato il repertorio veneto dell'800, al quale si era già dedicato in passato, dirigendo per Venetoteatro "La farnegia del santolo" di Giacinto Galina.

Hanno recitato con Venetoteatro grandi protagonisti della scena italiana: Corrado

Mariano Rigillo



**Si sono impegnati in Venetoteatro
drammaturghi, registi, attori e scenografi
fra i più importanti. La qualità degli
spettacoli ha conquistato il pubblico.
Un "albo d'oro" di presenze che molti ci invidiano**



Paola Borboni

Pani ad esempio che ne è stato parte sin dalla fondazione da quel primo "L'impostore" di Goldoni diretto da Cobelli; poi in "Venezia salvata"; e quindi Egisto in "Orestide" di Eschilo. Pani è ora impegnato ne "L'avventuriero" di Hofmannsthal.

Ottavia Piccolo, fra le protagoniste di "Elettra" di Hofmannsthal, divide la scena con Pani ne "L'avventuriero e la cantante" dell'autore austriaco nella parte della cantante Vittoria.

Importanti collaborazioni, anche se "pezzi unici", sono state quelle di Valeria Moriconi, una splendida Clitemnestra nell'"Orestide" di Eschilo all'Olimpico di Vicenza e di Gabriele Ferzetti, Agamennone nella stessa produzione.

Alida Valli



Lando Buzzanca

E ancora Ave Ninchi e Mariano Rigillo nel "Campiello" di Sequi, Alida Valli tornata a teatro nella parte della nutrice in "Romeo e Giulietta", Lando Buzzanca nello "Stratagemma" di Farquhar, Aldo Reggiani per "Edipo re" e, ancora per "Orestide", Rosa Di Lucia, Osvaldo Ruggieri e Pina Cei.

Renato De Carmine ha recitato in "Edipo re" di Sofocle e in "Orestide" di Eschilo.

Anche per Francesca Benedetti due occasioni di lavoro teatrale: per "Elettra" di Hofmannsthal e per "Edipo re".

Tra le scritture "eccellenti" grandi primedonne della scena italiana: Annamaria Guarnieri scritturata per "Le donne gelo-

Elsa Vazzoler



Ave Ninchi

se" di Goldoni, spettacolo portato anche a Lubiana, Paola Borboni per "Lo stratagemma dei bellimbusti".

Albertazzi per il suo "Cid" con Venetoteatro ha voluto Mario Feliciani, Leda Negroni e Benedetta Buccellato.

Margaret Mazzantini, una delle più belle promesse mantenute della nuova generazione di attrici drammatiche, ha fatto parte del cast di "Venezia salvata" con Claudio Gora, interprete sensibile anche de "L'impostore" di Goldoni.

E poi c'è il grande gruppo di attori veneti: Elsa Vazzoler, Carlo Bagno, Virgilio Zernitz, Michela Martini, Alvisè Battain, Gian Campi, Bruno Zanin, Mario Bardella, Antonella Munari e Donatella Ceccarello.

Grandi registi, grandi interpreti e abbiamo detto anche traduttori di vaglia nei registri "anagrafici" di Venetoteatro per proporre testi originali nella versione filologicamente o drammaturgicamente migliore.

Lunga e proficua collaborazione, la più assidua, quella di Mario Roberto Cimnaghi che ha curato traduzioni e adattamenti di "Venezia salvata" di Otway, de "Lo stratagemma dei bellimbusti" di Farquhar e di "Romeo e Giulietta" di Shakespeare.

Per "Orestide" è stata utilizzata la traduzione preparata da Pier Paolo Pasolini per il Teatro Popolare Italiano di Vittorio Gassman.

Enrico Groppali è il traduttore de "L'avventuriero e la cantante" di Hofmannsthal.

Cobelli ha adattato il goldoniano "L'impostore" per uno spettacolo in cui fosse coinvolta anche l'istituzione — il collegio dei Gesuiti — per la quale era stata scritta la commedia. Giorgio Padoan, docente all'Università di Venezia e filologo di fama ha riletto criticamente con De Bosio "La piovana" di Ruzante.



HANNO DETTO DI VENETOTEATRO



◀ "L'avventuriero e la cantante" di H. von Hofmannsthal. Regia di Giancarlo Cobelli. Nella foto: Ottavia Piccolo e Corrado Pani.

"Romeo e Giulietta" di W. Shakespeare (1985/86). Regia di Giancarlo Cobelli. Massimo Belli, Susanna Fassetta, Alida Valli.

L'IMPOSTORE di Carlo Goldoni

SERGIO SURCHI (Il Popolo)

Appare significativo che Venetoteatro, questo nuovo organismo di produzione e programmazione che inaugura un nuovo modello di teatro pubblico con larga base nel territorio regionale e un intento fra l'altro di ricerca sul patrimonio culturale e sulle tradizioni storiche della scena veneta, abbia iniziato la sua attività nel nome di Goldoni. Ma con un Goldoni eccezionale, con una commedia praticamente mai rappresentata nel nostro secolo. "L'impostore", ora presentata da Venetoteatro all'Eliseo, che l'Avvocato veneziano scrisse nel 1754 per un collegio di Gesuiti.

UGO RONFANI (Il Giorno)

Credo che farà onore al teatro italiano questo "Impostore" di Goldoni prodotto da Venetoteatro e in procinto di andare in tournée a Mosca e a Leningrado. Il consorzio teatrale diretto da Nuccio Messina, che vuole da un lato difendere la drammaturgia di territorio e dall'altro ripensare il teatro come servizio pubblico, ha cominciato bene, recuperando un Goldoni dimenticato, proponendone una lettura icasticamente moderna, realizzando uno spettacolo di elevata qualità.

ODOARDO BERTANI (Avvenire)

La rappresentazione ottiene caldissimi consensi, e segna l'inizio dell'attività di Venetoteatro, un'iniziativa che raccoglie alcuni importanti Comuni e Province del Veneto, per una rilanciata attività produttiva e distributiva. C'è da augurarsi che le adesioni siano effettive. Dal Verdi di Padova (gestione Eti) è cominciata una lunga "tourné".

VENEZIA SALVATA di Thomas Otway

GUIDO DAVICO BONINO (La Stampa)

Se tra i compiti dei teatri stabili c'è quello di proporre al pubblico capolavori sconosciuti del passato, si deve ammettere che Venetoteatro, l'ultimo ad entrare nel ristretto arengo di codesti enti, lo ha egregiamente svolto, allestendo, primo in Italia, a trecent'anni esatti dalla sua stesura, "Venezia salvata" di Thomas Otway, dall'altra sera al Malibran, per la regia di Gianfranco De Bosio.

ODOARDO BERTANI (Avvenire)

"Venezia salvata" andò in scena tre secoli fa, millesimo esatto. Ebbe fortuna immediata e lunghissima. Ispirò rifacimenti a Hoff-



"Orestide" di Eschilo. Traduzione Pier Paolo Pasolini. Regia di Lorenzo Salvetti. Rosa Di Lucia, Gabriele Ferzetti.

manstahl, a Simone Weil, a Massimo Bontempelli. La sua "prima" italiana è avvenuta qualche giorno fa, al Malibrán di Venezia. Adesso lo spettacolo è al Nazionale. Lo propone Venetoteatro, associazione di teatri del Veneto alla sua terza manifestazione. A un bellissimo Quaderno, aperto da un saggio storico di Alvise Zorzi e fornito di un esauriente apparato informativo — oltre che del testo — rimandiamo per ogni curiosità o interesse culturale residui.

I PITOCCHI FORTUNATI di Carlo Gozzi

Venetoteatro ha accolto con entusiasmo l'invito del Comune di Venezia a partecipare al Carnevale veneziano 1986, scegliendo un testo adeguato al tema "Venezia porta d'Oriente" e producendo uno spettacolo nuovo, nelle linee della propria ricerca culturale e stilistica.

Quindi, Carlo Gozzi, l'autore più prolifico sul tema di un rapporto tra Venezia e l'Oriente, un testo quasi sconosciuto e mai praticato dalle compagnie teatrali nella nostra epoca, il regista di tre nostre precedenti produzioni e un cospicuo nucleo di attori provenienti dalla produzione de "Il campiello" di Goldoni recentemente applaudita in tutta Italia, negli Stati Uniti e in Austria.

Un'adesione, la nostra, all'importante manifestazione veneziana per confermare la posizione di "servizio" del nostro ente regionale, la capacità produttiva acquisita, ma anche per un collegamento ideale con la storia del lavoro teatrale che vedeva nei carnevali veneziani la fastosa conclusione dell'anno comico.

"I pitocchi fortunati" rappresenta, nella cronaca dei primi cinque anni della nostra attività, un punto di arrivo se si considera la sua destinazione originale al capoluogo della regione Veneto e un atto reverente di omaggio alla cultura e alla drammaturgia della Serenissima nelle quali si confondono le vere origini del teatro italiano.

GUIDO DAVICO BONINO (La Stampa)

Una fiaba teatrale in senso stretto è "I pitocchi fortunati", la meno nota certo di tutte quelle scritte nel Settecento dal veneziano conte Carlo Gozzi. L'ha ripescata nelle moderne raccolte il regista Sandro Sequi, che l'ha allestita al Goldoni, dove si replica con successo, con gli attori di Venetoteatro, l'ancor giovane e combattivo teatro pubblico della regione.

L'AVVENTURIERO E LA CANTANTE di Hugo von Hofmannsthal

ODOARDO BERTANI (Avvenire)

Venetoteatro ha ora offerto al teatro Verdi di Padova un prezioso e delicato allestimento di "L'avventuriero e la cantante", confermando quella linearità e coerenza di scelte ben rintracciabile negli undici precedenti (e in particolare la cura del repertorio veneto).

GASTONE GERON (Il Giornale)

Dopo aver sottratto all'oblio "Venezia salvata" di Otway, adesso Venetoteatro ha meritoriamente proseguito nell'esplorazione di un repertorio non strettamente regionale, anzi di respiro internazionale, ancorché legato a temi, vicende, personaggi di matrice o ispirazione altamente veneziana: e su questa coraggiosa strada procede con l'odierno allestimento di una quasi centenaria commedia in versi, mai prima d'ora rappresentata in Italia.

LA PIOVANA di Ruzante

UGO RONFANI (Il Giorno)

Torna il Ruzante che non è esagerato chiamare lo Shakespeare della Padania; e torna con una commedia, la "Piovana", tanto ingegnosa quanto misconosciuta, messa in scena da un "ruzan-



"Oresteide" di Eschilo. Traduzione Pier Paolo Pasolini. Regia di Lorenzo Salvetti. Valeria Moriconi, Corrado Pani.



"Oresteide" di Eschilo. Traduzione Pier Paolo Pasolini. Regia di Lorenzo Salvetti. Nella fotografia: Renato De Carmine.

tiano di ferro" come De Bosio, impaginata in una cornice realistico-fiabesca di Lele Luzzati (insignito di fresco del Premio Renato Simoni) e interpretata dal meglio che possa oggi offrire il teatro veneto. Un'occasione da non perdere. E un nuovo successo di Venetoteatro, diretto da Nuccio Messina, che ha prodotto lo spettacolo assieme all'Estate teatrale veronese. Detto per inciso, Venetoteatro (i cui meriti, forse, dovrebbero essere meglio riconosciuti) è proprio in questi giorni in Cina, con un'edizione del "Campiello" del Goldoni.

ANTONIO STEFANI (Il Giornale di Vicenza)

Un'autentica "chicca" la riscoperta di questo testo cinquecentesco effettuata grazie a un'iniziativa di Venetoteatro.

E la Piovana ritornò a stupire come una ruota delle meraviglie. La grande regia di De Bosio restituisce in tutto il suo splendore il perfetto meccanismo drammatico escogitato da Ruzante per aggiornare ai suoi tempi l'opera di Plauto. Compatta prova corale degli attori.

ORESTIADE di Eschilo/Pasolini

NUCCIO MESSINA

L'occasione che Vicenza ci ha offerto per la riapertura del Teatro Olimpico agli spettacoli classici è collocabile tra quelle che si usa definire "uniche e irripetibili".

Realizzare l'"Oresteide", l'intera trilogia di Eschilo, ha voluto dire impegnarsi in un episodio di lavoro culturale e artistico complesso e nobile. Più che di uno spettacolo si tratta, infatti, di una "stagione" di spettacoli condensata nel breve volgere temporale di una sola rappresentazione.

Il tema da svolgere riguarda anzitutto il numero dei personaggi — 22 oltre al coro — e la qualità dell'interpretazione. Dal momento che non ci interessava, soprattutto in questo caso, l'assolo di uno o due protagonisti mescolato ad uno squadrone di generici, ci siamo proposti di formare una compagnia di primi attori e di comprimarli.

Compito non facile nell'attuale situazione del teatro italiano, in cui ogni possibile protagonista è capocomico di una sua compagnia. Solo il teatro pubblico poteva tentare di affrontare e risolvere la questione.

La scelta univoca della qualità dell'interpretazione è stata anche dettata, se vogliamo, dai nuovi vincoli imposti per l'uso del luogo palladiano, che non consentono di imbastire soluzioni spettacolari fantastiche e suggestive. Ora, regista e attori hanno dovuto lavorare, per dirla in linguaggio circense, "senza rete".

Ma il merito primo di questo nostro allestimento consiste nel recupero della traduzione di Pier Paolo Pasolini, ordinata nel 1960 dal Teatro Popolare Italiano di Vittorio Gassman e utilizzata una sola volta per un breve ciclo di rappresentazioni al Teatro Greco di Siracusa. All'epoca, la scelta interpretativa e linguistica di Pasolini suscitò vibranti polemiche tra i filologi e i custodi oltranzisti della tradizione teatrale classica. Il dibattito, a 27 anni di distanza, non è del tutto sopito ed è interessante, quindi, il nuovo confronto con lo spirito della traduzione pasoliniana inteso al recupero del significato politico delle tragedie di Oreste in questo esempio culmine del genio creativo di Eschilo.

Ma tutta l'impresa, che ha impegnato 40 attori per due mesi di preparazione, indica una scelta di lavoro tipica della nostra struttura: di impegno culturale e di servizio, di partecipazione attiva al momento progettuale e alle difficoltà della creazione artistica.

Sinora i risultati ci hanno dato ragione attraverso il giudizio positivo della critica e del pubblico.

UGO RONFANI (Il Giorno)

Anzitutto, un evviva per i restauri dell'Olimpico felicemente conclusi dopo due anni: Vicenza, città orafa, rimette in vetrina un suo gioiello. Un elogio, poi, a Venetoteatro diretto da Nuccio Messina: non contento di recenti *exploit* (tournèe in Cina col "Campiello", "La piovana" del Ruzante a Verona, "L'avventuriero e la cantante" di Hofmannsthal) "osa" fare ciò che tutti i teatri pubblici raramente, purtroppo fanno: investire in imprese culturali, uscire dall'ovvio, assemblare grandi attori.

LA CINA ADESSO È VICINA



Venetoteatro ha privilegiato, sin dall'inizio della propria attività, il rapporto internazionale della cultura teatrale, organizzando varie tournées all'estero con i propri spettacoli goldoniani e promuovendo incontri tra i teatri della Comunità socio-economica Alpe Adria, che comprende le regioni italiane, austriache e jugoslave dell'arco alpino orientale e del bacino adriatico. Si segnalano, in particolare, la partecipazione al Festival dei Due Mondi di Charleston nella Carolina del Sud e alla rassegna "Italy on stage" di New York, le grandi tournées in Unione Sovietica e in Austria, le veloci puntate in Slovenia.

Noi crediamo nel teatro come strumento di conoscenza, di partecipazione, di incontro. Nei rapporti tra i popoli il teatro collabora a far lievitare i contatti sociali ed economici, diventa veicolo di stimolo al perfezionamento dei legami d'amicizia. In questo proponimento universale la Cina ha un significato diverso e più suggestivo. È stato il Paese del sogno realizzato di Marco Polo, di interessanti rapporti commerciali di Venezia, ed era giusto ambire di far conoscere la nostra attività artistica nel teatro di prosa attraverso l'opera di un altro grande veneziano, Carlo Goldoni.

Soprattutto va sottolineato che si è trattato della prima tournée di una compagnia drammatica italiana nella Repubblica Popolare Cinese.

LA TOURNÉE

Il progetto al quale si pensava da tempo è stato realizzato per il vivo e concreto interessamento della Camera di Commercio per l'Industria, l'Artigianato e l'Agricoltura di Vicenza, che ha pensato di offrire una proposta culturale nell'ambito dei simposi economici italiani organizzati a Nanchino.

La compagnia di Venetoteatro ha viaggiato con il gruppo degli operatori delle ditte partecipanti alla "Settimana vicentina a Nanchino" e ha raggiunto la capitale dello Jangsu, da Shangai, con un viaggio in treno di alcune ore. Per il ritorno è stata programmata una sosta a Hong Kong. Gli incontri culturali e industriali sono stati utilizzati per contatti a vari livelli, che possono aprire rapporti più continui tra il teatro italiano e quello cinese, anche se di origine ed estrazione molto diverse.

Hanno partecipato al meeting economico dieci ditte della provincia di Vicenza, mentre una mostra dei cataloghi tecnici industriali ha presentato i prodotti di altre 303 aziende vicentine.

LO SPETTACOLO

"Il campiello" di Goldoni è spettacolo di movimento, di comicità, ma anche di commozione per il piccolo mondo sociale di vedove e di giovani che aspirano ad accasarsi, sconvolto dall'arrivo del cavaliere napoletano, dalla sua diversità, dalla provocazione che il suo soggiorno veneziano, durante il Carnevale, porta con sé. La realizzazione del regista Sandro Sequi tende a mettere

in luce lo scontro tra i due mondi, tra l'ingenuità degli abitanti del campiello e l'ironico divertimento del cavaliere, senza dimenticare la poesia della bella commedia goldoniana, lo splendore della cadenza in versi, qui sottolineata dal Rondò K 382 di Mozart. Ne sono stati protagonisti, come nelle precedenti edizioni di quattro anni di riprese, Mariano Rigillo, Ave Ninchi, Edda Albertini. Accanto a loro i veneziani Michela Martini, Alessandra Pradella, Stefania Felicioli e altri attori veneti di provata professionalità; una sola novità: la parte di Gasparina era questa volta sostenuta da Stefania Graziosi. La critica italiana e straniera ha sottolineato i pregi di questo allestimento. "Questo campiello è pieno di musica", "Una Venezia colorata in bianco e vestita da filosofo del Carnevale", "Accoglienze festosissime", "Goldoni e Mozart a braccetto per uno spettacolo notevole".

PER CHI ABBIAMO RECITATO

Il nuovo teatro di Nanchino ha 3.000 posti ed è stato "esaurito" per le tre recite in programma. Nanchino fu capitale dell'impero cinese durante la dinastia Ming nel quindicesimo secolo e oggi è capoluogo della provincia dello Jangsu, è caratterizzata da notevole sviluppo industriale, con 2.000 fabbriche e 500 mila operai occupati nell'industria metallurgica e siderurgica, e da una massiccia presenza dell'industria italiana. La popolazione ha la maggiore densità della Cina; molto alta è la concentrazione di agglomerati urbani nella provincia.

La città era adatta a recepire l'incontro con la cultura e il teatro italiani: essa ha compiuto un importante progresso nel campo dell'istruzione con 800 mila frequenze nelle scuole dei vari ordini e gradi e in altre epoche conobbe momenti di grande vitalità teatrale. Nella seconda metà della dinastia Ming qui nacque la nuova scuola teatrale di Liang Ch'en-Yü e Wei Liang-fu che, soppiantato l'antico Pei Ch'ü, tenne il campo sino al concludersi del diciannovesimo secolo: scuola di raffinatezza e involuto stile letterario, prodotto di una società colta, proponeva notevoli difficoltà di interpretazione sia per le parti in prosa, sia per quelle in poesia.

Per questo nuovo viaggio all'estero dei comici italiani, economicamente e tecnicamente complesso, sono stati fondamentali il valore dell'appoggio che il teatro ha ottenuto dagli operatori economici e l'accoglienza vivissima che la Cina ha riservato all'evento. La mappa mondiale del nostro teatro drammatico si è arricchita di una bandierina ambita: su un angolo dell'Estremo Oriente, nel territorio della Repubblica Popolare Cinese. Ed è stato Venetoteatro, il teatro pubblico di produzione della Regione Veneto, a collocarla.

E ora il secondo appuntamento: il Ministero della cultura della Repubblica cinese ci ha invitati a Shangai e l'Ambasciata italiana si è attivata per il contatto immediato con Pechino.

Dopo l'America, l'Unione Sovietica, l'Austria e la Slovenia, la compagnia è stata nella Repubblica Popolare Cinese. "Tutto esaurito" per il Campiello a Nanchino. Prossimo appuntamento a Shangai



"Il campiello" di C. Goldoni (1984/85). Regia di Sandro Sequi. Due scene dello spettacolo. Nella foto sopra, ai lati: Edda Albertini e Ave Ninchi.

SERGIO SURCHI (Il Popolo)

Venetoteatro, questo nuovo teatro stabile che fino dall'inizio della sua attività ha dimostrato interesse per un'apertura internazionale, mitteleuropea in particolare ma in generale orientata verso il colloquio con tutte le culture, torna in questi giorni dalla Cina. A Nanchino, in un moderno teatro capace di tremila posti, ha rappresentato per tre sere consecutive "Il campiello" di Goldoni, ottenendo un eccezionale successo di pubblico e di stampa.

Il teatro è stato ancora una volta il mezzo che ha fatto lievitare i contatti sociali ed economici fra i paesi. La proposta culturale e artistica ha sigillato un meeting economico, ampliando il valore e il senso di un incontro.

Venetoteatro ha compiuto un'altra tappa importante, e per più motivi estranea agli itinerari consueti, del suo cammino attraverso il dialogo scenico e non solo scenico con gli altri, verso una pacifica "universitas" delle nazioni.

ZHAO SHAOLONG (Xinhua Ribao)

Una delle attività della Manifestazione Economica, Tecnologica e Culturale della Provincia di Vicenza, Italia, è costituita dalla venuta per la prima volta in Cina della Compagnia Venetoteatro che ha rappresentato nei giorni scorsi, nella Grande Sala del Popolo di Nanchino, la prima de "Il Campiello", opera del famoso commediografo italiano Carlo Goldoni.

Questa commedia rappresenta un antico, piccolo campiello nelle vicinanze di Venezia che, a causa dell'arrivo di un cavaliere e di un venditore ambulante, vede distrutta la sua tranquillità. Dopo una serie di equivoci, gelosie e dispute sentimentali il ven-

ditore ambulante si fida con la giovane Lucietta ed il cavaliere, con un'altra giovane, Gasparina, dà l'addio al Campiello e si trasferisce in una nuova località.

Questa fantastica rappresentazione ha ottenuto i calorosi applausi di più di 2.000 spettatori cinesi. Al termine dello spettacolo, i compagni responsabili del Governo Provinciale e della città di Nanchino, del CCPIT della provincia del Jiangsu, delle sezioni artistiche e dei dipartimenti competenti sono saliti sul palcoscenico a congratularsi per il successo della rappresentazione.

GIANLUCA COMIN (Il Gazzettino)

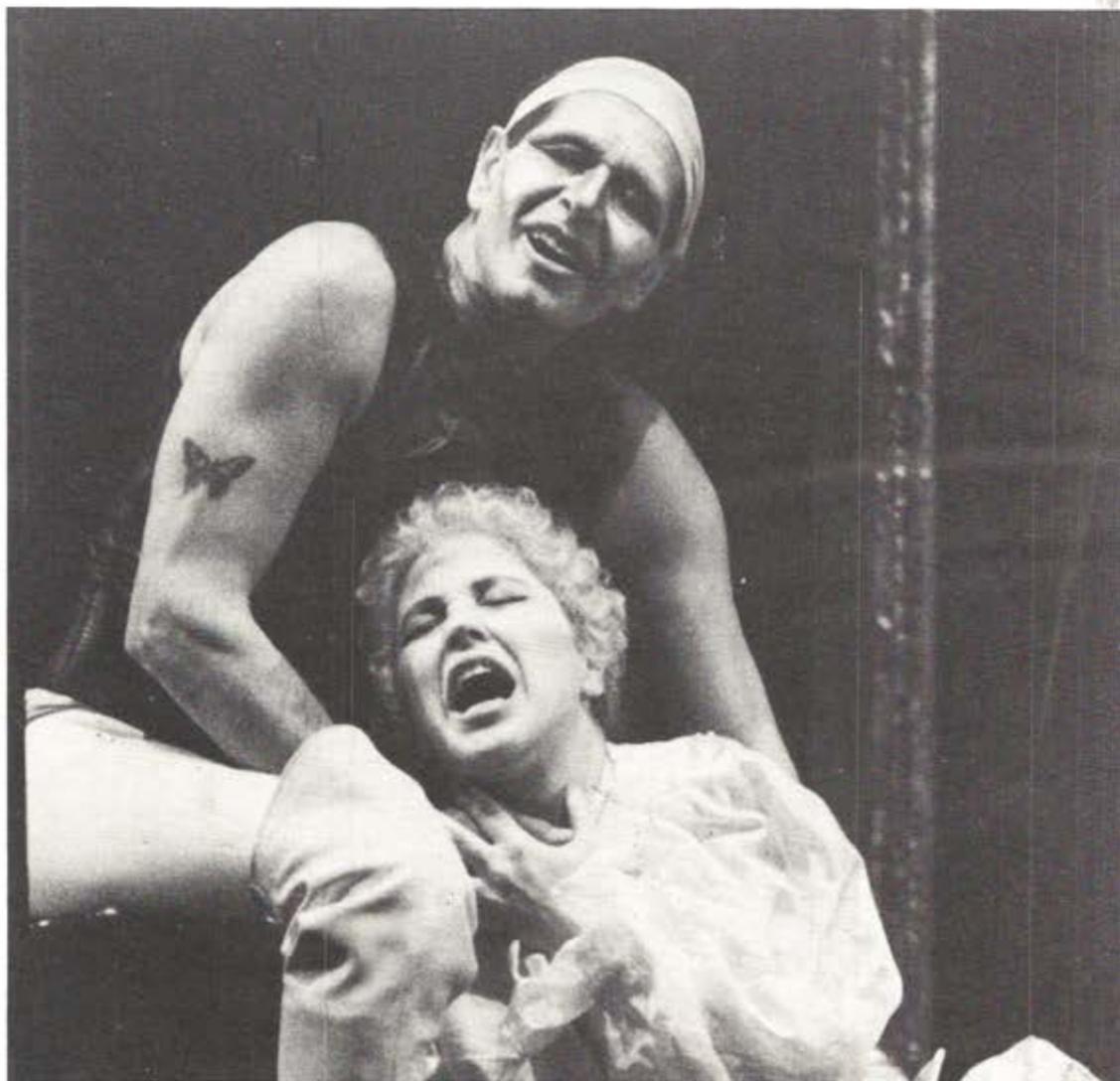
"I cinesi identificano Venezia con il suo Carnevale e con il mito di Marco Polo, ma questa volta è stata per loro una grande scoperta: il teatro veneziano. Uno stile di recitazione totalmente diverso dal loro. Sono venuti ogni sera in tremila, intere famiglie con i figli per vedere il 'Campello', come pronunciano il Campiello di Carlo Goldoni".

LA STAMPA

Ottomila spettatori hanno decretato al Teatro Hall del Popolo di Nanchino il successo delle tre recite del primo — in assoluto — spettacolo di prosa italiano proposto in Cina. "L'ultima recita sembra un'autentica 'familiare', c'erano ragazzi e famiglie con bambini. È stata indubbiamente una grossa affermazione di prestigio. Non per niente Venetoteatro è già stato invitato per l'anno prossimo a Pechino e a Shanghai dove andrà con due spettacoli. Mai il teatro italiano, pur nel suo peregrinare in tutto il mondo, aveva varcato i confini della Cina. Ancora una volta abbiamo dimostrato che non ci sono barriere di linguaggio".

COLLANA DEI QUADERNI DI VENETOTEATRO

- 1 — **L'IMPOSTORE** di Carlo Goldoni
- 2 — **I PETTEGOLEZZI DELLE DONNE** di Carlo Goldoni
- 3 — **VENEZIA SALVATA** di Thomas Otway
- 4 — **LO STRATAGEMMA DEI BELLIMBUSTI** di George Farquhar
(in appendice: **ELETTRA** di Hugo von Hofmannsthal)
- 5 — **IL CID** di Pierre Corneille
- 6 — **RICORDO DI ELEONORA DUSE** (Premio Asolo)
- 7 — **IL CAMPIELLO** di Carlo Goldoni
- 8 — **IL TEATRO COMUNALE DI THIENE**
- 9 — **ROMEO E GIULIETTA** di William Shakespeare
- 10 — **I PITOCCHI FORTUNATI** di Carlo Gozzi
— **LE DONNE GELOSE** di Carlo Goldoni
- 11 — **LA FAMEGIA DEL SANTOLO** di Giacinto Gallina
- 12 — **L'AVVENTURIERO E LA CANTANTE** di Hugo von Hofmannsthal
- 13 — **LA PIOVANA** di Angelo Beolco detto il Ruzante
e **ORESTIADE** di Eschilo-Pasolini



"L'avventuriero e la cantante" di H. von Hofmannsthal. Nella foto: Corrado Pani e Ottavia Piccolo.

REMEDIIUM ET BEATITUDO



**abano
terme**

**ASSOCIAZIONE
ALBERGATORI**

Largo Marconi, 8
Tel. 049/669152
669877
Telex 43417.



Montegrotto
Terme

**ASSOCIAZIONE
ALBERGATORI**

Via S. Mauro, 3
Tel. 049/793428
793188
Telex 430446-I

dove la vacanza è salute





PRODOTTO E DISTRIBUITO DA GRUPPO ITALIANO PELLETERIE

Via Modena, 31/E - 10152 TORINO - Tel. (011) 238023-4-5