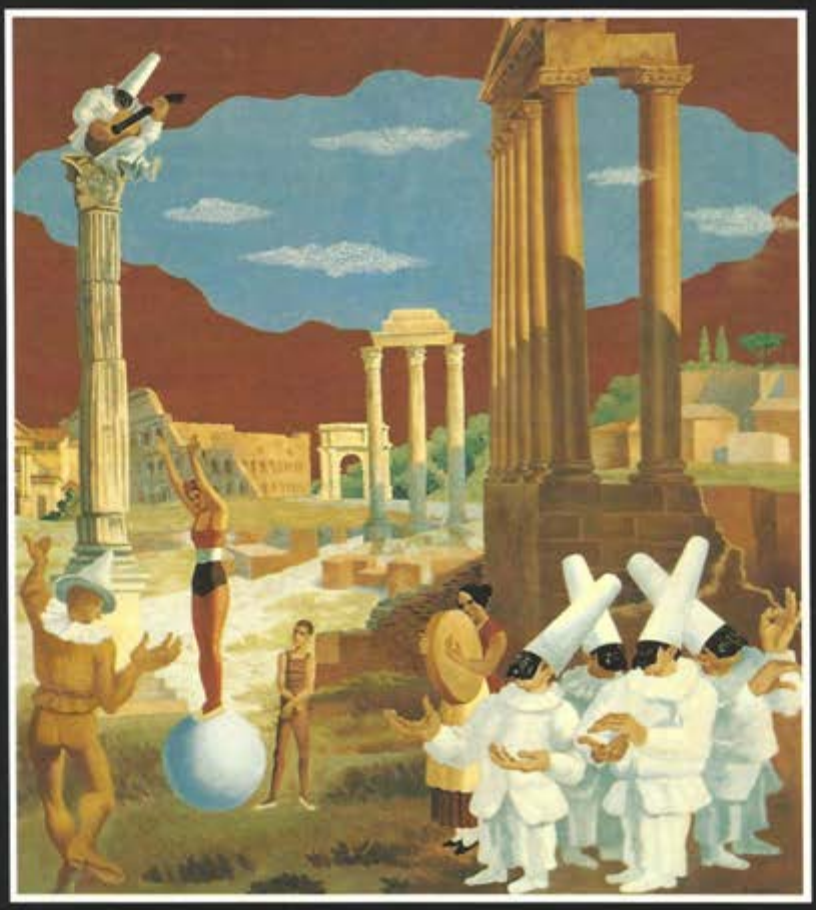
HYSTRIO

rivista trimestrale di teatro e spettacolo diretta da Ugo Ronfani



PER LA RIFONDAZIONE DEL TEATRO

INCHIESTA FRA LE FORZE POLITICHE E RIFLESSIONI A PIÙ VOCI

L'ORA DEI CAMBI DELLA GUARDIA: RONCONI A ROMA, DAVICO BONINO A TORINO

STREHLER E *I GIGANTI DELLA MONTAGNA*

SCENASUD: A COLLOQUIO CON IL SINDACO DI NAPOLI - IL FUTURO DEI FESTIVAL - LA SUCCESSIONE DI MONACO ALL'INDA - BRACCO CINQUANT'ANNI DOPO

MARIANGELA MELATO PREMIO MONTEGROTTO EUROPA

TESTI - *L'ACQUA, I SOGNI,* RECITAL A DUE VOCI DI UGO RONFANI DALL'OPERA DI GASTON BACHELARD

IL MAGISTERO DI RONCONI E CASTRI: PARLANO GLI ATTORI

GLI ADDII: IONESCO, BARRAULT, MELINA MERCOURI, SALERNO, AGUS - PRIMO BILANCIO DEL BICENTENARIO GOLDONIANO - TRA FAME E GOLA: L'ATTORE E IL CIBO - GASSMAN ALL'INFERNO - CRONACHE DA PARIGI, LONDRA, BERLINO

Arcelloni, Attisani, Baffi, Barbagallo, Basile, Battistini, Bisicchia, Boggio, Caleffi, Calendoli, Cannella, Carraroli, Caveggia, Celi, Ceravolo, Ceriani, Clerici, Cremonini, Damini, Danzuso, De Cadaval, Della Porta, Donizetti, Finzi, Garnero, Giannachi, Gioventù, Greco, Grossi, Gualandi, Marré, Mastagni, Melilli, Messina, Nigro, Pampinella, Paniccia, Pensa, Pizzuto, Poli, Porcheddu, Pozzi, Puppa, Quattrini, Rigotti, Ronfani, Rose, Sanavio, Sicignano, Testa, Valdini

RICORDI

RICORDI

per ascoltare Rossini

RFCD 2001 (2 CD)

RFCD 2002 (2 CD)

RFCD 2003 (2 CD)

RFCD 2008 (3 CD)

RFCD 2011 (1 CD)

RFCD 2012 (1 CD)

NOVITÀ

RFCD 2018 (3 CD)

EDIZIONI CRITICHE

Distribuzione:
Dischi Ricordi S.p.A. - Via Berchet, 2 - 20121 Milano - Italy - Phone: (02) 8881 - Fax: (02) 8881270

HYSTRIO

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

Direttore:
UGO RONFANI

Consiglio di direzione:
Fabio Battistini, Teresita Beretta, Giovanni Calendoli, Angela Calicchio, Mimma Guastoni, Nuccio Messina, Carlo Maria Pensa, Luigi Squarzina

Redazione:
Roberta Arcelloni, Fabio Battistini, Fabrizio Caleffi, Claudia Cannella, Natalina Fracasso, Rosa Izzo, Claudia Pampinella

Design:
Egidio Bonfante

Collaboratori:
Carmelo Alberti, Guido Almansi, Costanza Andreucci Donizetti, Daniela Ardini, Cristina Arma, Antonio Attisani, Angela Barbagallo, Marco Bernardi, Odoardo Bertani, Andrea Bisicchia, Maricla Boggio, Furio Bordon, Eugenio Buonaccorsi, Roberto Canziani, Dante Cappelletti, Ettore Capriolo, Valeria Carraroli, Ezio Maria Caserta, Mirella Caveggia, Anna Ceravolo, Giampaolo Chiarelli, Ivo Chiesa, Maura Chinazzi, Anna Cremonini, Filippo Crispo, Sandro D'Amico, Domenico Danzuso, Gianfranco De Bosio, Rudy De Cadaval, Kyara van Ellinkhuizen, Maura Del Serra, Renzia D'Incà, Federico Doglio, Claudio Facchinelli, Vico Faggi, Gilberto Finzi, Enrico Fiore, Eva Franchi, Franco Garnero, Sandro M. Gasparetti, Armand Gatti, Gastone Geron, Angela Gorini Santoli, Enrico Groppali, Livia Grossi, Cristina Gualandi, Mario Guidotti, Furio Gunnella, Ginette Herry, Marco Lamberti, Bernard Henri Lévy, Luciana Libero, Giuseppe Liotta, Piero Lotito, Mario Luzi, Michel Maffesoli, Gianni Manzella, Franco Manzoni, Anna Luisa Marrè, Silvia Mastagni, Antonella Melilli, Rossella Minotti, Fanny Monti, Giuliana Morandini, Valeria Ottolenghi, Walter Pagliaro, Valeria Paniccia, Gabriella Panizza, Carmelo Pistillo, Angelo Pizzuto, Paolo Emilio Poesio, Andrea Porcheddu, Mario Prosperi, Giorgio Pullini, Paolo Puppa, Eliana Quattrini, Gian Piero Raveggi, Giancarlo Ricci, Domenico Rigotti, Francesco Saba Sardi, Giovanna Sacchiandoro, Nathalie Sarraute, Aggeo Savioli, Giorgio Serafini, Laura Sicignano, Ubaldo Soddu, Francesco Tei, Luigi Testaferrata, Sergio Torresani, Elisa Vaccarino, Cristina Ventrucci, Lucio Villari, Karin Wackers, Ettore Zocaro

Dall'estero:
Giulia Ceriani e Carlotta Clerici (Parigi), Gabriella Giannachi e Maggie Rose (Londra), Alessandro Nigro (Berlino), Grazia Pulvirenti (Vienna)

Direzione, Redazione e Pubblicità:
Viale Ranzoni 17 - 20149 Milano
Tel. 02/40073256 e 48700557 (anche fax)

Iscrizione al Tribunale di Milano (Ufficio Stampa), n. 106 del 23 febbraio 1990

Fotocomposizione, Fotolito e Stampa:
Promodis Italia Editrice - Via Creta, 56 - 25124 Brescia - Tel. 030/220261

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

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

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

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

EDITORIALE - Per un ministero della Cultura **3**

TEATRO DOMANI - Punti fermi per voltare pagina: contributi di Attisani, Bertani, Bianchi, Bisicchia, Bordon, Cacchioli, Costanzo, De Chiara, De Monticelli, Di Leva, Fo, Galante Garrone, Pagliaro, Petroni, Puppa, Russo, Sequi, Soddu, Zappa Mulas **4**

LA SOCIETÀ TEATRALE - Come rifondare il teatro: domande alle forze politiche - Per una legge contro l'assistenzialismo: intervista al presidente dell'Agis - *C. Cannella, V. Paniccia, A. Porcheddu* **10**

LA SOCIETÀ TEATRALE - Cambio della guardia negli Stabili: Ronconi a Roma, Davico Bonino a Torino, Navello all'Aquila - Lo Stabile «corsaro» di Ravenna e il caso della «Raffaello Sanzio» - *V. Paniccia, F. Garnero, A. Bonanni, M. Martinelli, C. Gualandi* **15**

FESTIVAL - Perché lascio Santarcangelo - *A. Attisani* **18**

I MAESTRI - Lavorare con Ronconi, lavorare con Castri: la parola agli attori - *C. Cannella, F. Battistini* **20**

TEORIA - Simone Weil o l'unità fra pensiero e vita - *M. Caveggia* **26**

I MAESTRI - Con Strehler alle prove dei *Giganti della montagna* - Le ceneri di Ilse e il mito che rinasce - *F. Battistini, U. Ronfani* **28**

TEATROPOESIA - La recensione in versi: *I Giganti* - *G. Finzi* **32**

TEATROMONDO - Gunilla Palmstierna e l'utopia di Weiss - Un regista francese per l'ultimo Handke - Edith Piaf canta nel West End di Londra - Con Caryl Churchill nel mondo degli inferi - Montherlant e Pinter tra i venti della Russia - L'*Amleto* nevrotico di Lavaudant - *P. Sanavio, A. Nigro, M. Rose, G. Giannachi, G. Ceriani, C. Clerici* **34**

EXIT - I nostri addii a Ionesco, Barrault, Salerno, Agus, Melina Mercouri, Gaipa - *U. Ronfani, E. Pozzi* **42**

HUMOUR - Foyer - *F. Caleffi* **49**

GOLDONI - Primo bilancio a chiusura del Bicentenario: più di cento gli eventi - *U. Ronfani* **50**

CRONACHE - Lettera da Roma: discorso al sindaco Rutelli - *G. Calendoli* **55**

LA SOCIETÀ TEATRALE - L'attore tra gola e fame - *B. Damini, P. Poli* **56**

BIBLIOTECA - Gassman va all'Inferno - Schede - *U. Ronfani, G. Finzi, F. Battistini, M. Boggio, C.M. Pensa* **60**

DANZA - *La Voix Humaine* della Ferri - *D. Rigotti* **65**

CRITICHE - Nel vivo della stagione teatrale tra novità e riprese **66**

TEATRO AL FEMMINILE - Franca Rame, ultima comica dell'arte - *M. Boggio* **87**

SCENA SUD - Intervista al sindaco di Napoli Bassolino, a Martone, a Lina Sastri - Il teatro in Campania - Addio a Giusto Monaco - Roberto Bracco a cinquant'anni dalla morte - Goldoni non è più sconosciuto nel Sud - *A. Della Porta, L. Basile, E. Gioventù, G. Testa, L. De Fusco, A. Barbagallo, A. Bisicchia, C. Celi, F.C. Greco, D. Danzuso, G. Baffi* **89**

RICERCA - Büchner tra i Sanniti - *P. Puppa* **105**

TEATROMONDO - I maestri del Teatro lavorano per l'Europa - *D. Ferrante* **109**

LA FESTA - Il programma e i premiati del Montegrotto Europa '94: Mariangela Melato, Roberta Carlotto, Gastone Geron - Il Premio alla Vocazione **110**

TESTI - *L'acqua, i sogni,* di *Ugo Ronfani*, concerto per due voci dall'opera di Gaston Bachelard. Disegni di *Franco Murer* **112**

IN COPERTINA - *Maschere e rovine* (1928) di *Gino Severini,* Courtesy Banca Toscana, Firenze

LEADER IN ITALIA PER LA INFORMATIZZAZIONE DELLE BIGLIETTERIE

leoni daniele

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

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

Leoni Daniele si è qualificata nel 1987, col grande successo riscosso dalla prima biglietteria elettronica, installata al Teatro Comunale di Bologna.

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

leoni daniele s.r.l. via matteotti, 48/1 - 48022 lugo (ra) italy tel. + 39 545/34027 - fax + 39 545/30823 - unix + 39 545/30603

PER UN MINISTERO DELLA CULTURA

Se il nuovo parlamento e il nuovo governo riusciranno ad avere un'esistenza non precaria, del che non pochi dubitano, e se ritrovando le vie smarrite del consenso vorranno prestare attenzione alle ricerche del Paese reale, allora su un punto almeno – non di priorità assoluta, è vero, ma neppure di secondaria importanza; e che in ogni caso ci interessa qui – potranno agire senza perplessità.

Questo punto è l'istituzione di un ministero della Cultura, che inglobi nelle sue competenze lo Spettacolo e dunque il Teatro.

In occasione della consultazione elettorale di marzo – annunciata fra grandi speranze di cambiamento, svoltasi all'insegna di trasformismi e compromessi ereditati dal vecchio sistema – *Hystrio* ha voluto interrogare le forze politiche sui loro programmi per la società teatrale. Ottenere le risposte (che difatti sono incomplete) non è stato facile; e inoltre non pochi programmi risultano generici o ricalcati su vecchi schemi. Un dato però emerge con chiarezza, come il lettore constaterà: ed è il riconoscimento, molto diffuso per non dire unanime, che il governo del Paese debba disporre di uno strumento per dare organico sviluppo alla Cultura e alle Arti, per ottenere che gli intellettuali e gli artisti siano associati alla crescita della società civile, per arginare in questi campi la tracotanza fino a ieri dominante degli apparati politici e della burocrazia inerte, per mettersi in pari con i modelli europei.

Anche più esplicita è la richiesta di un ministero della Cultura (non dirigista, ovviamente, ma capace di offrire i modi e gli spazi dell'azione culturale) che viene dagli operatori teatrali – drammaturghi, registi, attori, impresari – i quali hanno accettato di collaborare con noi alla stesura di un libro a più voci che contenga riflessioni e proposte per la rifondazione della società teatrale italiana. Questo libro – che s'intitola *Il buongoverno del Teatro,* ed è di imminente pubblicazione – proporrà per una rifondazione della società teatrale i punti di vista di un insieme di qualificati addetti ai lavori che noi abbiamo invitato ad esprimersi in piena autonomia, fuori dagli schemi politici d'uso (e usurati), e al di sopra degli interessi di bottega. Intorno a questo libro noi tenteremo di animare un dibattito, che sarà beninteso ignorato o osteggiato da quanti sono interessati al protrarsi di un sistema teatrale che vuole sopravvivere sulle basi, malsane, di un consociativismo equivoco, di un assistenzialismo dequalificato dal clientelismo, di una gestione bloccata del potere teatrale, ma al quale non potrà non prestare orecchio – perché sarà un dibattito disinteressato – chiunque sarà chiamato, nel nuovo parlamento e nel nuovo governo, a occuparsi del teatro.

Le anticipazioni che, su questo libro, pubblichiamo in questo numero sono sufficienti – noi crediamo – ad indicare la novità dell'approccio. E a confermare che per i fautori convinti e sinceri di una rifondazione del Teatro, questa passa, appunto, attraverso l'istituzione di un ministero della Cultura.

L'importante è che la rifondazione del Teatro risulti da una vasta, approfondita e libera consultazione degli addetti ai lavori, non da una ennesima «cospirazione» del vecchio contro il nuovo. Quanto è accaduto in questi mesi profittando della confusione generale, i cambi della guardia alla testa degli Stabili, l'ennesimo mercato delle sovvenzioni sulla base delle circolari governative da tutti deprecate e sempre riproposte, i colpi di mano dei «soliti noti» per arraffare provvidenze, circuiti e piazze, gli interventi dei sempre onnipotenti burocrati dello Spettacolo, le alleanze contro natura intorno alle greppie dei finanziamenti pubblici, i giochi di potere intorno ai festival o a quanto resta di essi, le discriminazioni sfrontate nei confronti dei gruppi di ricerca non inclusi nel consociativismo dei «padroni del vapore», la povertà progettuale delle politiche teatrali delle Regioni affidate a incompetenti, il rifiuto di ammettere la necessità di un ricambio generazionale, il disordine gestionale, le perversioni dei circuiti distributivi, gli sperperi: tutto questo è motivo di allarme ed indica che il vecchio non vuole morire.

Non ci sarà una rifondazione della scena italiana senza una vera costituente del Teatro. Senza la liquidazione del vecchio sistema teatrale. E adesso aspettiamo di vedere se le trattative di governo in corso mentre esce la nostra rivista approderanno alla costituzione di un ministero della Cultura. Cercheremo anche di capire come questo ministero, che in questo momento ancora non c'è, saprà farsi interprete dell'esigenza, anzi della necessità vitale del nuovo.

CONTRIBUTI PER UNA SCENA RIFONDATA

ALCUNI PUNTI FERMI PER VOLTARE PAGINA

Attisani: *Puntare sul terzo polo della ricerca* - Bertani: *La critica stia dalla parte della qualità* - Bianchi: *L'attore, un artista «subordinato»* - Bisicchia: *Fare emergere le tensioni critiche* - Bordon: *Vocazione territoriale degli Stabili* - Cacchioli: *Conciliare l'economia e la cultura* - Costanzo: *I doveri della Tv verso il Teatro* - De Chiara: *Difesa in concreto della nuova drammaturgia* - De Monticelli: *Ritrovare il senso etico e l'innocenza* - Di Leva: *Creatività contro il mugugno* - Fo: *No al sonno della ragione del pubblico abbonato* - Galante Garrone: *Tradizione e novità non sono antitetici* - Pagliaro: *Libere imprese teatrali nei Comuni* - Petroni: *Preferire i laboratori ai musei* - Puppa: *La collaborazione dell'Università* - Russo: *Le potenzialità del Sud* - Sequi: *Obbligo di ricerca per il Teatro pubblico* - Soddu: *Voltare pagina* - Zappa Mulas: *Chiacchiere culturali e verità della lingua teatrale.*

Antonio Attisani
docente, operatore culturale

Oggi siamo in molti a dire ciò che fino a poco tempo fa sembrava una provocazione, ovvero che il teatro dovrebbe afferire a un ministero della Cultura, dotato di un dipartimento teatrale diretto da persone competenti che ne sappiano le particolarità e le diverse modalità di realizzazione. Un dipartimento affiancato da organismi autorevoli deliberanti, in assoluta trasparenza, su questioni di merito e dotato di ispettori (il ministero della Cultura francese ne prevede due per regione) che ogni anno controllano le richieste e l'impiego dei fondi pubblici. Il contrario di quanto si è fatto fino a oggi, come si vede. Eppure le stesse persone che hanno fatto il bello e brutto tempo nel sistema passato – produttori e burocrati, critici e sindacalisti – vorrebbero restare protagonisti anche di una fase così diversa.
La nuova legge di settore che tutti dicono necessaria e imminente potrebbe operare una corretta distinzione fra teatro d'impresa, teatro pubblico e teatro indipendente per quanto riguarda le strutture, nonché fra produzione, distribuzione e promozione per quanto riguarda le funzioni. E dovrebbe essere basata sulla consapevolezza che il rapporto fra i diversi teatri e poteri pubblici non può che svolgersi in termini di contenzioso permanente, poiché opposte sono le finalità: il consenso e l'equità di principio da una parte, e la ricerca, l'inquietudine, la critica e il dialogo con la gente dall'altra. Essenziale è dunque che tale contenzioso si realizzi nel massimo di trasparenza, in pubblico. L'articolazione Stato-Regioni, di conseguenza, dovrebbe essere basata su una differenziazione dei compiti istituzionali, non su un decentramento della corruttela ma semmai su verificate specializzazioni (per esempio prevedendo un ruolo delle Regioni come erogatrici di servizi e per la creazione di strutture).
Con questo criterio si classificherebbero principalmente gli organismi teatrali in tre grandi categorie (teatro d'impresa, teatro pubblico, teatro indipendente) e in nove settori (a seconda che la loro funzione preminente sia la produzione, la distribuzione o la promozione) e le sovvenzioni sarebbero erogate con criteri differenziati. Un quadro razionale ma non bloccato, suscettibile di essere modificato sulla base dell'esperienza e, perché no, del contenzioso fra operatori culturali e enti pubblici, sarebbe la precondizione di un'amministrazione culturale capace di favorire lo sviluppo anziché di frenarlo. Mentre ora l'ammontare delle sovvenzioni è concepito come una torta da spartire: ne consegue che si cerca di limitare il numero dei partecipanti a quei nomi e a quelle istituzioni che offrono maggiori garanzie, creando in tal modo il circolo vizioso che ha portato il teatro italiano agli ultimi posti della graduatoria internazionale, perlomeno in senso qualitativo. □

Odoardo Bertani
critico

Forse potrà morire la critica teatrale, non però il teatro. E se la critica morirà, morirà di se stessa. Del suo non prepararsi a fondo. Del suo essere soltanto tecnica. Del suo non avere fede nel teatro. Del suo aver perso il concetto del teatro e del dovere, per esso, di testimoniare. Della sua noia, posto che il teatro ha verosimilmente perduto di mordente (adesso come adesso, è soltanto Castri a darmi fiducia, tra i registi) e non si inventa più (come facevano Strehler, sino a Strindberg o Ronconi, spendaccione di genio). O morirà per mancanza di classici: dei vecchi, che il sistema dei nuovi privati non si può permettere; e dei nuovi (Beckett, Testori, Brecht) cui gli spettatori resistenti non vengono educati. Ma non deve morire di cattivo gusto, di critiche partigiane, di amicizie pericolose, di parole perdute. Deve saper essere sempre la propria rigenerazione poetica.
La critica militante, poi, deve ripersuadersi d'essere e di dover resistere alle varie calamità che la perseguitano, indolenza mentale del pubblico in primis. Deve darsi un compito nuovo, il compito di pensare, aiutare e testimoniare il teatro che sarà, oltre ogni «canonicità». Tenendo fermo il principio morale dell'essere per gli altri. Anche se ancora seduti in poltrona. Dove è bene che il critico stia, non badando alle molte (e non disinteressate) sirene. In piedi, ci stia la coscienza. E il critico pensi il teatro, nella sua storia e nel suo complesso; e poi, la serale commedia. E ripensi il vero e la sostanza etica dell'opera. E scriva pensando non a sé, ma agli uomini, agli altri.
Con un «no» in petto: il no al bla bla bla strisciante degli autori ed alla propria centralità o indistinzione della propria forma: non l'abito, ma lo stile fa l'uomo. E il maestro. C'è un filo che può collegare il critico allo scrittore. Allora, la pagina dura oltre l'occasione. Il critico pensi all'arte. Se vuole durare in buona compagnia. □

Augusto Bianchi
esperto di diritto

Dovrebbero cadere, in futuro, le ultime resistenze di chi – attore di successo o esordiente – ritiene incompatibile con la propria natura di artista (per definizione libero, autonomo e creativo) la qualifica di lavoratore subordinato (non diversamente da quanto accade, ad esempio, in Francia: *«Tous les artistes du Spectacle... seront engagés en vertu d'un contrat de travail et bénéficieront de plein droit des dispositions législatives et réglementaires applicables aux salariés» - (art. 7 Convention Collective 28/2/1968).* Se così fosse, sarebbe possibile e opportuno un provvedimento legislativo che riporti ad unità la figura dell'attore, e così:
– che definisca la figura giuridica dell'attore, riconoscendo che l'artista scritturato nell'ambito di un allestimento teatrale – o nel corrispondente ambito di un allestimento televisivo o cinematografico – è da considerarsi, a tutti gli effetti, lavo-

ratore subordinato a tempo determinato, in conformità a quanto ripetutamente affermato dalla giurisprudenza, nonché in conformità a quanto previsto dalle stesse leggi n. 230/1962 e n. 266/1977;
– che, di conseguenza, consideri l'attore scritturato nei suddetti ambiti quale lavoratore subordinato anche agli effetti previdenziali e fiscali;
– che riformi l'Ufficio speciale di Collocamento per i lavoratori dello Spettacolo, che attualmente non è in grado di tutelare il settore dello Spettacolo sotto il profilo della professionalità e dell'occupazione;
– che introduca anche per gli attori l'assicurazione contro la disoccupazione;
– che modifichi, in materia di previdenza, il disposto del decreto legge 30/12/1992 n. 503 che, non riconoscendo la specificità dei lavoratori dello Spettacolo, rischia di compromettere il diritto stesso alla previdenza. □

Andrea Bisicchia
docente, operatore teatrale

Che cos'è oggi l'utopia in teatro? Non certo quella della creazione collettiva, del rifiuto del profitto, del combattere la violenza, di essere cioè modello positivo di una comunicazione che tende al coinvolgimento; può essere, però, quella del miglior teatro possibile, un teatro capace di rappresentare la sua inazione, il contrasto tra l'essere e il nulla, che sappia non dico propagandare, ma informare, che produca prodotti meno distraenti, che sia meno opportunista e meno conformista, che si prepari anche ad una mite provocazione, se non vuol mummificarsi, come il suo spettatore. Il prodotto non deve mirare né al successo, né al consenso; deve, perlomeno, turbare, fare emergere tensioni, costruire contraddizioni, raccontare in modo critico. Non chiedo il ritorno ad un teatro che non c'è più; chiedo soltanto una nuova *liaison*, magari particolare, che permetta di colmare quel tratto, quel passaggio indispensabile, perché la comunicazione diventi comunione.
Se è questo lo spirito che ci anima, non ci interessano le polemiche sullo zolfo, sulla più o meno mancanza di coraggio; così come non ci interessano le indagini Macno, attente a sezionare la multiforme tipologia dello spettatore. Forse non ci interessa neanche che il teatro abbia una nuova legge, perché una forma di scetticismo ci dice che non l'avrà mai; ci interessa che il teatro abbia dei progetti, ovvero delle specificità precise, che non lo facciano vivere d'inerzia, tanto per stare a galla, o di pratiche mercantili; ma che gli permettano di essere una specie di tarlo, all'interno delle nostre istituzioni, piccole o grandi, che ne corroda le parti vecchie e inutili e che spinga a ricercare ripari, se non si vuole il suo crollo definitivo. □

Furio Bordon
drammaturgo e regista

Il teatro pubblico deve diventare una precisa struttura polifunzionale con il compito di svolgere un'opera di aggregazione e di promozione sul territorio attribuito alla sua competenza, quello regionale presumibilmente. In parole più chiare: deve diventare centro di riferimento per tutti coloro che in quella regione vogliono fare del teatro o semplicemente fruirne.
Il dato di aggregazione sociale, di punto d'incontro di una comunità che si autoanalizza attraverso la parola e la rappresentazione, dato caratterizzante del teatro, deve realizzarsi non solo attraverso il momento della recita, ma attraverso l'azione quotidiana di una struttura al servizio della collettività. Il teatro, quindi, come una casa per gli uomini dove si può andare non solo per assistere a uno spettacolo, ma per incontrare altre persone con le quali si ha in comune un interesse culturale, dove si possano trovare risposte e servizi che soddisfino una domanda intellettuale, una richiesta di centralità dell'umano.
Questo significa una scuola professionale pluri-

disciplinare, un centro studi, un centro di ricerca e sperimentazione naturalmente legato alla scuola professionale; ma significa ancora una *mediateca*, libero accesso agli ambienti di lavoro, spazi dove si possa semplicemente stare in mezzo agli altri, anche solo per parlare, per guardare un video, per leggere un libro o ascoltare della musica. Naturalmente tutto questo non è una novità. Funzioni in parte simili sono sempre state attribuite ai Teatri stabili dalle circolari ministeriali, anche se poi nessuno capiva con quale denaro si sarebbero potute realizzare. Ma erano considerate funzioni secondarie rispetto alla produzione e all'ospitalità di spettacoli. Tanto secondarie, che nessuno ci faceva caso se non venivano svolte. Nell'ipotesi di cui parliamo, invece, dovrebbero diventare primarie e caratterizzanti, e gli spettacoli di produzione dovrebbero nascere prevalentemente dalle potenzialità territoriali individuate, formate ed espresse dalla struttura, e non più dalla formazione di «compagnie di ventura» arruolate a caro prezzo in tutta Italia.
Strutture del genere dovrebbero essere finanziate esclusivamente dalle Regioni, alle quali andrebbe quindi trasferita la gestione delle sovvenzioni fino a ieri di competenza ministeriale. Attraverso questa disponibilità finanziaria il Teatro stabile regionale dovrebbe farsi carico anche del coordinamento e del sostegno di quelle iniziative che, al di fuori della sua struttura e di quella di eventuali Stabili privati, nascessero e operassero sul territorio con carattere di stanzialità. □

Paolo Cacchioli
operatore teatrale

Occorre rinnovare il ruolo del teatro pubblico e il concetto di teatro pubblico, ma è altresì necessario fare attenzione e rinnovare in modo altrettanto forte il ruolo e il concetto di teatro privato, in primo luogo evitando una contrapposizione ideologica fra pubblico e privato e in secondo luogo, altra cosa importante, evitando la omologazione del privato verso il teatro pubblico. Occorre trovare il giusto equilibrio per conciliare rischio di impresa e produzione culturale.
Non è più possibile, oggi, pensare al teatro pubblico sulla base di strutture in cui i soci (istituzioni pubbliche) esprimono rappresentanti che non corrono alcun rischio personale. Sarebbe preferibile che le strutture pubbliche potessero essere rappresentate da persone giuridiche (strutture professionali) o persone fisiche (operatori professionali) che rischiano di persona, per cui una volta stabilito il livello degli investimenti le istituzioni non devono essere responsabili dirette di gestioni deficitarie.
Se non riusciremo a mettere a punto questi principi ci sarà il rischio di affrontare un non più lento ma improvviso smottamento del sistema teatrale del nostro Paese. Mi spiego meglio:
1) per questioni di economia, la tendenza potrebbe essere quella di prendere decisioni di tipo tat-

È di imminente pubblicazione presso la casa editrice Shakespeare and Company *di Firenze* Buongoverno del teatro - Per una rifondazione della scena italiana. *Il libro, a cura di Ugo Ronfani, contiene una serie di qualificati interventi di esponenti della scena italiana, che in spirito di libertà, senza condizionamenti di parte, propongono i loro contributi di idee e di esperienze nel momento in cui il parlamento e il governo usciti dalla consultazione elettorale di marzo si dispongono a mettere all'ordine del giorno, fra le tante questioni aperte, anche quella del nostro Teatro. Sui contenuti del libro si aprirà un dibattito in sede nazionale.* Hystrio *è lieta di anticipare alcuni punti di vista raccolti nel volume.* □

cheriano, e quindi considerare la cultura come un qualsiasi prodotto di mercato e non come patrimonio, quindi privatizzazione selvaggia con probabile scomparsa di una grande parte dei privati stessi.
2) Le istituzioni si fanno direttamente carico di alcune strutture teatrali ritenute il fiore all'occhiello, altamente assistite, con conseguente abbandono di tutto il resto del tessuto teatrale che costituisce l'effettiva ossatura della diffusione e della costruzione della cultura teatrale nazionale, per la quale ancora molto, ma molto, c'è da fare.
Di conseguenza, con la prima ipotesi si hanno dei costi sociali e culturali enormi, con la seconda si hanno costi sociali e costi economici altrettanto enormi. Se non verranno perseguite ipotesi politiche cieche, si potrà continuare a fare cultura teatrale in qualsiasi tipo di economia, in quanto il bisogno di teatro e di cultura è parte integrante dell'uomo e della società e diventa quindi un dovere delle istituzioni soddisfare questo bisogno che è diverso dai bisogni legati direttamente alle leggi di mercato della domanda e dell'offerta. Le istituzioni quindi devono consentire la produzione culturale attraverso strumenti idonei e compatibili con la situazione economica esistente. □

Maurizio Costanzo
drammaturgo, operatore televisivo

Il teatro in televisione non esiste. Non esiste come rappresentazione teatrale in tv e nemmeno come promozione attraverso questo mezzo. Il teatro in televisione esisteva negli anni Cinquanta e Sessanta e sono nella memoria di tutti le commedie che venivano trasmesse in diretta. C'erano poi degli atti unici commissionati dalla Rai e volutamente realizzati in forma teatrale. Tutto questo dava soddisfazione agli autori e dava lavoro agli attori. C'è stato un tentativo, di recente, fatto da Rai Due per rilanciare il teatro televisivo. Bisogna dirlo: il risultato in termini di ascolto e di riscontro è stato modesto, come dire che del teatro in televisione alla gente importa poco.
Attenzione: non è colpa del pubblico bensì di chi affronta e ha affrontato in maniera impropria il teatro in tv. Quand'anche si seguisse la strada antica della commedia pedissequamente ripresa (ricordate le commedie di Eduardo riprese dal teatro e così tutto il repertorio di Gilberto Govi?) oggi non avrebbe successo. Il perché è facile. Negli anni la televisione, che era partita mutuando da tutti i generi esistenti l'occasione per produrre spettacoli, è andata via via trovando il proprio specifico. Le riviste del sabato sera, tranne rare occasioni, non sono più figlie dirette del teatro di rivista ma sono immaginate e confezionate come uno spettacolo televisivo. Il cinema, che comunque funziona in televisione, ha «inventato» un prodotto televisivo che è il telefilm: più rapido, più asciutto, della durata massima di 50 minuti. Anche i serials si sono progressivamente staccati da una impostazione teatrale come era un tempo lo sceneggiato tv e vivono di esterni e di azioni in passato inimmaginabili. Di appena teatrale la televisione ha inventato soltanto le cosiddette *situation comedy*, della durata di 25 minuti, come un atto unico breve, che si svolgono in due ambienti al massimo. □

Ghigo De Chiara
critico, drammaturgo

Non è certo un fenomeno di massa (se pure di massa può parlarsi nel conto globale di tre o quattro milioni di spettatori che seguono nel complesso l'intera stagione teatrale) ma certo si va prospettando un nuovo mercato che contrappone proposte di diversità – e talvolta anche con lusinghieri riscontri di botteghino – ai modi e alle scelte spesso usurate del tradizionale business teatrale. Ebbene, ci sembra proprio questo il polo impresariale di destinazione cui maggiormente dovrà rivolgere cure e aiuti adeguati il futuro sistema delle sovvenzioni per uno sviluppo organico e non episodico del repertorio nazionale

di oggi. Dunque vanno sostenuti con mezzi generosi (affinché lavorino in serenità e senza l'assillo del provvisorio e con una doverosa ospitalità nei circuiti) operatori che hanno oramai ampiamente chiarito il loro interesse nei confronti dei nuovi repertori e che hanno allevato e compattato ben amalgamati gruppi di interpreti.
Così come occorrerà seguire le sorti e finanziare un futuro a quelle opere nuove – quando davvero siano di qualche merito – che nascono già senza avvenire nel cartellone dei festivals estivi coraggiosi ma carenti di mezzi, i quali possono garantire il via ma non il proseguimento delle rappresentazioni. Con conseguente dissipazione di talento, fatica e denaro. E qui, dopo aver tentato di disegnare il terzo polo cui puntare per un concreto sviluppo della drammaturgia dell'oggi (sviluppo individuabile pure nelle fasi di sperimentazione, nelle scuole di formazione degli attori, nell'editoria, nella promozione all'estero, nell'apporto delle università, nell'attenzione di una critica alla quale i mezzi d'informazione concedono sempre meno spazio) ritorniamo circolarmente alla necessità di poteri decisionali e non vagamente consultivi da conferire a chi domani dovrà offrire la propria competenza alla formulazione d'una diversa politica culturale del Paese: perché senza la lungimirante valutazione d'un fenomeno – quello del terzo polo della drammaturgia – già evidente ma tuttora bisognoso di sviluppo, sicuramente presso la pubblica amministrazione seguiterà a prevalere il potere contrattuale di chi ostenterà, come benemerenza, le cifre della maggiore ma non sempre migliore affluenza di spettatori. □

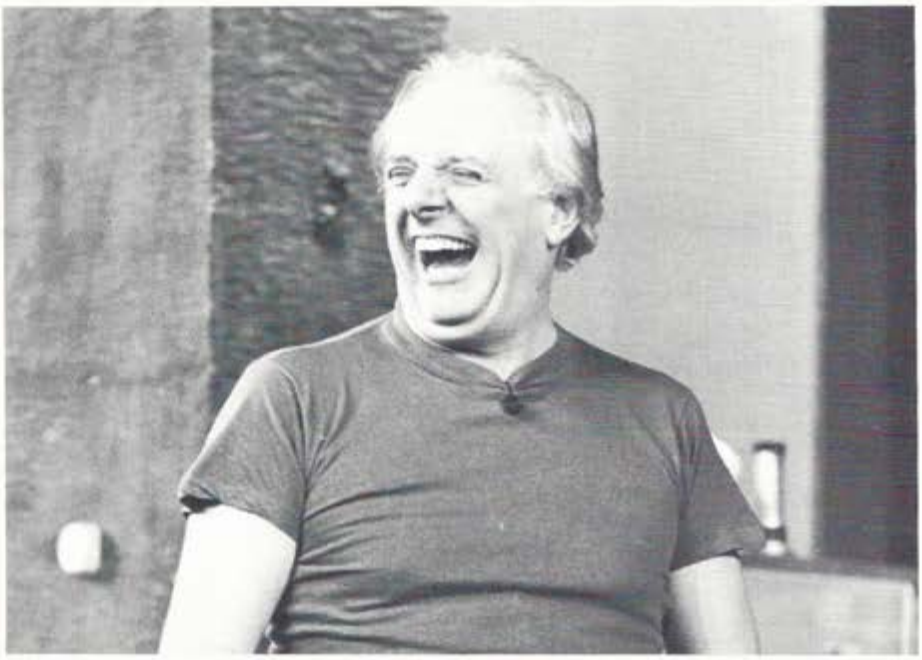
Guido De Monticelli
regista

Il nostro teatro ha spezzato una catena preziosa, che è molto faticoso ricostruire, una catena che non costringe e non lega ma che è anzi l'unica possibile fonte di libertà. È la catena che nei momenti di vero rinnovamento del teatro mostra ai suoi uomini nuovi il luccicore dei suoi anelli più antichi. Questa catena, unica vera staffetta tra i padri che ci tramandano un'arte e i figli che la vogliono rinnovare, in nient'altro consiste che in quella figura che da sempre occupa il centro della scena: la figura dell'attore. Dell'attore, di questa creatura delicatissima ed essenziale, bisogna ammetterlo, si è fatto scempio, complice, in anni non lontani, una certa «cultura» fatta di arido snobismo, facile improvvisazione, cinica e onnivora ironia, che ha saputo investire nella sua risata sterile ogni più delicato valore formativo ed etico, senza del quale il teatro perde la sua più intima e segreta ragion d'essere e si avvia a diventare macchina di spettacolo, piegata a una sempre più ipertrofica sete di consenso. L'attore da noi – e in particolare pensiamo al più disarmato giovane attore – per troppi anni è cresciuto alla scuola (si trattasse di un'accademia o delle prime esperienze di vita professionale) del disincanto e di un preteso «sano realismo», quasi che affilare le unghie e rinsaldare i muscoli fosse più importante che acquisire strumenti e soprattutto affondare e rintracciare in sé le radici e il senso di una vocazione: a ognuno la sua «missione teatrale». Per quanto possano sembrare romantiche e fuori tempo queste parole mai finiremo di sostenere che innocenza e senso etico sono tra le armi più efficaci del teatro e che il disincanto e la «conoscenza del mondo», spesso annoverati tra i figli più svegli e arguti dell'intelligenza, sono quasi sempre maschera di mediocrità. E che nulla c'è di più devastante nel teatro, ce lo insegnano i maestri, della perdita del candore, di quella qualità, che l'adulto deve riapprendere dal bambino, di vedere sempre nuova ogni cosa. È la grande lezione tolstoiana dello «straniamento» che si fa in Stanislavskij strenua lotta al *cliché*, e che riprende il suo vecchio nome nel corso della stagione brechtiana, per approdare a nuove vie, ma pur sempre riconoscendo il filo indissolubile che lo lega ad un'unica sorgente. □

Giuseppe Di Leva
drammaturgo, operatore teatrale

Accettando l'invito rivoltomi ho implicitamente accettato di dire quali possono essere le prospettive per il teatro sulla base della mia esperienza a Emilia Romagna Teatro (Ert) e su quella, più breve e terminata da tempo, di consulente del ministero dello Spettacolo per il periodo di cui fu ministro Tognoli. Lo spazio a disposizione mi impone di ricordare solo tre cose di quell'esperienza, ma forse è quanto basta. La prima è ciò che ho imparato: ancorché ovvia, voglio dirla perché mi sembra poco insita alla «cultura nazionale». E cioè che governare (e consigliare chi governa) suppone sapere che quasi tutto è difficile da attuare, che ogni decisione comporta un'interminabile teoria di conseguenze, che senza queste consapevolezze si fanno solo chiacchiere. La seconda cosa riguarda un atto che ho certamente contribuito a realizzare, e cioè «lo statuto omologo» per i Teatri Stabili Pubblici (il decreto Tognoli) che credo sia servito a fare un po' di chiarezza. Infine, il convegno (tenuto al Teatro Nuovo di Milano), organizzato, per incarico del ministero, da Quadri e da me. La maggior parte delle questioni allora sollevate stanno ancora lì, irrisolte. E così, più si riflette sulle vicende del teatro italiano, più vengono in mente gli innumerevoli «progetti di legge»; i silenzi e le demagogie dei favorevoli e dei contrari al referendum abrogativo del ministero; altre inutilità (ma voglio esser chiaro: appartengo a una «scuola di pensiero» per la quale, se non si devono condonare le responsabilità di «politica» e «burocrazia», non si ritiene che la «società civile» – il teatro italiano,

in questo caso – sia una vittima innocente di quelle colpe). E più ci si guarda attorno più si nota, quasi ovunque, malcontento. Ma si tratta, mi sembra, di un malcontento non-creativo, e cioè di mugugno; atteggiamento che non può esprimere quelle doti – volontà energia passione autentica acutezza sensoria – senza le quali autentico spirito riformatore non si dà. Ora, «i nodi vengono al pettine» e arrivano – per di più ma ovviamente – nel momento peggiore, questo, quando la società e l'economia italiana sono entrate in un tunnel che sarà lungo (statisti politici ed economisti dicono che no, che sarà breve. Ma possono, loro, dire che il tunnel sarà lungo senza che si sviluppi ancor più pericolosamente la lotta delle corporazioni per il mantenimento e l'accaparramento di vecchi e nuovi privilegi? senza che scoppi un malcontento che vada oltre i limiti fisiologici, senza che si radicalizzi la tendenza alla jugoslavizzazione che è in corso nel Paese? senza che vi sia una precipitosa fuga di capitali, e così via?). Mentre percorreremo il tunnel, ci sarà certamente qualcuno che riuscirà a fare spettacoli belli. Andremo a vederli. Ma – pur rifuggendo da atteggiamenti che possano ricordare Nostradamus – temo vedremo sempre meno spettacoli belli e sempre più spettacoli che cercheranno di compiacere un pubblico purchessia. □



Dario Fo
attore, regista, autore

Il pubblico degli abbonamenti? È un pubblico che digerisce di tutto, che arriva in ritardo, sia in sala che nell'intuire i significati e gli umori di quello che si sta recitando sulla scena. Ebbene, questo tipo di pubblico determina l'ossatura del teatro italiano nelle maggiori città. Conosco qualche appassionato di teatro che possiede intere collezioni di abbonamenti, compreso l'abbonamento alle partite del Milan e dell'Inter. Quegli abbonamenti in fondo li ha per poter vantare l'intero malloppo, o gran parte di esso. È un fatto di prestigio.
Risulta quindi che chi decide il cartellone è ormai unicamente l'impresario o il gestore del teatro. Ancora hanno qualche peso i vari direttori dei vari Eti, Ater, Audac e compagnia bella, fra l'altro anch'essi in crisi, che però sempre meno stanno dalla parte delle compagnie e del pubblico autentico. Costoro, a loro volta, scelgono e impacchettano spettacoli e repertori, decidono del prepagato, del garantito, delle percentuali e via dicendo. In questo gioco al massacro le compagnie autonome, specie se prive di appoggio politico, hanno vita difficile. Direi impossibile. Questa logica del teatro italiano, teatro disossato per un pubblico anemico, teatro di contorno e guarnizione come l'insalata, si riflette ed è a sua volta riflesso, in misura più o meno paradossale, della gestione delle varie strutture pubbliche e private. Il profitto a ogni costo, oppure il deficit ad ogni costo, creati ad hoc. I giochi di basso potere e di bassa politica, sono alla base del fare teatro nel nostro Paese. Tutti lo sanno. Tutti ne hanno coscienza. Tutti esternano biasimo e costernazione ma nessuno fa niente. Ognuno pensa alla propria sopravvivenza, alla sopravvivenza della propria corte e clientela (pubblico compreso) sempre più smilza e simile a un montarozzo di neve tenuto al sole. Ma è una furbizia da gonzi, da magliari della cultura. È una politica ed una forma di organizzazione del teatro portata avanti da gente che non si accorge che sta fabbricando palazzi di cartone su terreno franoso, una Valtellina scenica. Continuando a succhiare, a gemere, ad arrampicarsi sugli specchi senza mai preoccuparsi di gettare una palata di generoso concime sia in palcoscenico che in platea.
Fra non molto i «Barnum» di casa nostra si troveranno veramente con le sale vuote e le compagnie defunte. L'unica speranza è che la gente si stufi di partecipare a questo rito ormai svuotato di senso, che cessi di andare a teatro impacchettata, esca dal pacchetto e dialoghi direttamente con le compagnie, coi teatranti, con gli spettacoli di volta in volta scelti. Loro, gli impacchettatori, hanno comunque ancora il loro tornaconto. □

Alessandra Galante Garrone
docente

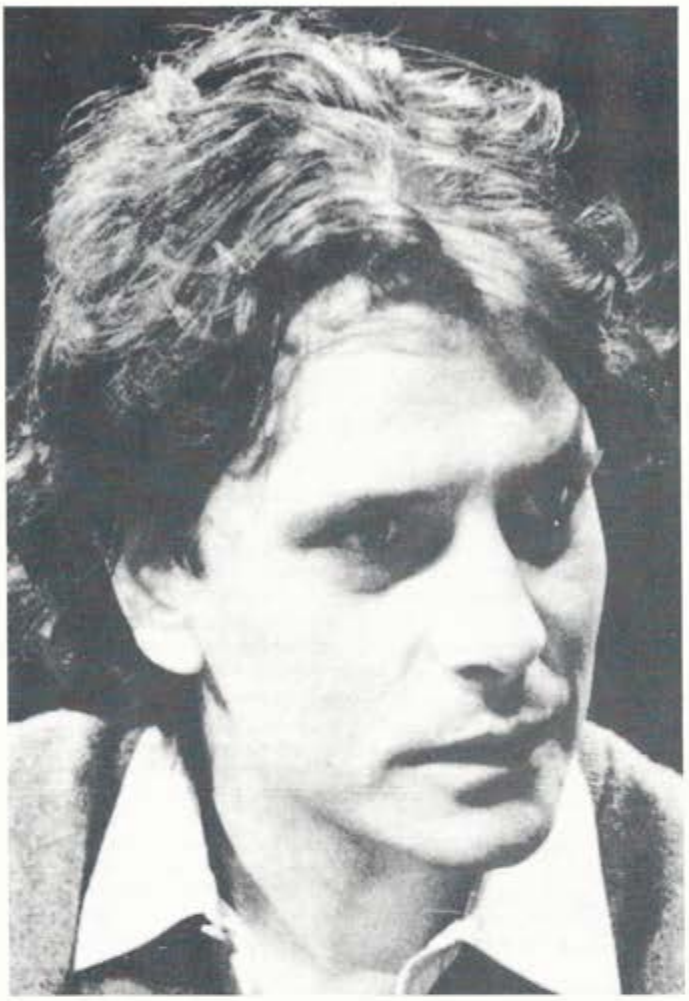
Insegnare il teatro è stato e sarà sempre un mestiere difficile, perché si deve riuscire a trovare l'equilibrio tra il proprio «essere presente» e il proprio «annullamento». Si deve intervenire – o non intervenire – al momento giusto, con un atteggiamento che non deve essere né paternalistico né ingombrante, bisogna riuscire a non essere autoritari ma autorevoli. E ogni dosaggio è difficile e delicato...
Proporre, quindi, senza offrire modelli a cui uniformarsi. Stimolare, suggerire con discrezione in modo che l'azione pedagogica non diventi mai automatismo o «sistema». Il Maestro deve avere il coraggio – ci dice Jacques Lecoq – di «non voler essere amato».
Non offrire un «sapere» ma un *metodo di lavoro* che permetta agli allievi di risolvere i problemi e le difficoltà che incontreranno nell'esercizio della loro professione. Un *metodo di lavoro* che fornisca i mezzi per stimolare i giovani allievi a continuare a studiare, anche dopo il periodo della loro formazione all'interno della scuola. Jouvet diceva: «La vocazione non è un inizio, è un fine. La vocazione non è un gesto imperioso, un disordine, ma il senso che diamo ai nostri atti e alla nostra vita».
Se oggi si recita «all'americana» è anche perché le scuole di teatro, in questi ultimi dieci anni, non sono state attente ad avvicinare gli allievi alle tradizioni nobili del teatro. La formazione di un attore, invece, deve basarsi sullo studio del *Teatro di tradizione* e di *repertorio*, sullo studio dei *caratteri* e delle *maschere*. Riappropriarsi di Arlecchino e di Sganarello non solo per tenere saldo il rapporto con la nostra storia e il nostro passato, senza i quali la nostra identità viene meno, ma anche per ciò che di fantastico, di surreale, di vitale questi personaggi – e questo teatro – possono suggerire, stimolare e proporre oggi. □

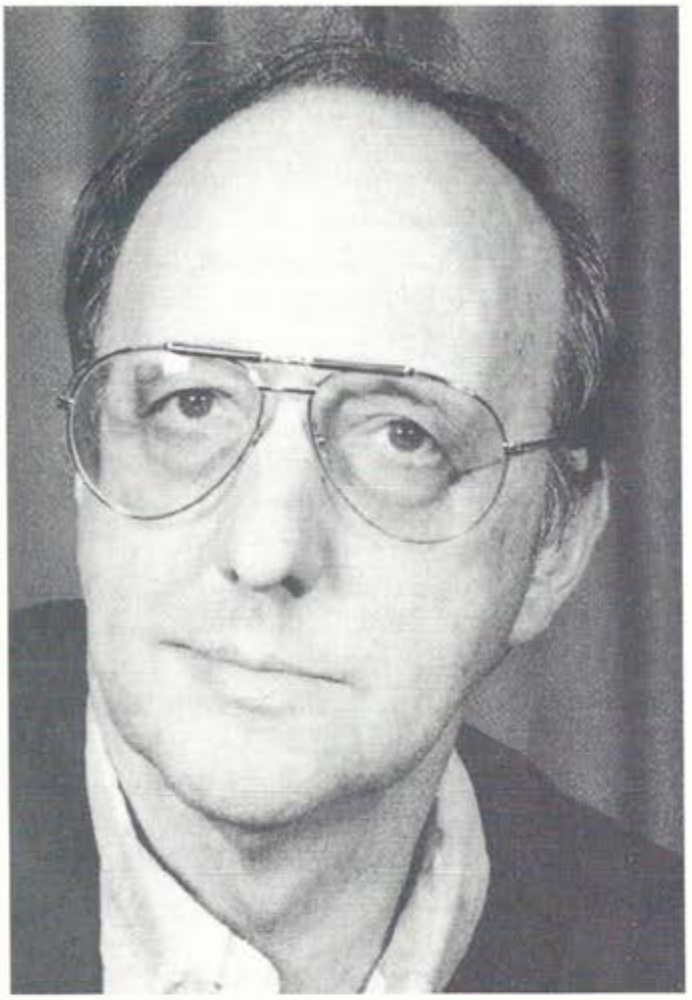
Walter Pagliaro
regista

Ho pensato in questi anni che fosse bello rivolgere un invito ad attori e tecnici, a studiosi e musicisti che avessero idee in comune, per lavorare insieme e tentare di costruire dei progetti da proporre alla collettività. Abbiamo così costituito un'associazione culturale. Ci siamo spesso ridimensionati nelle esigenze economiche e in quelle tecniche, talvolta ci siamo autotassati per costruire un cammino di idee, un nostro piccolo umile teatro d'arte. Lavoriamo da quattro anni qui e là, dove capita, come una comunità di nomadi che molto devono alla gentilezza degli altri. È una strada, una possibilità che costa fatica ma riserva anche soddisfazioni. Fino a quando? Mi si chiede di formulare qualche proposta. Vorrei farne una, fortemente legata, è evidente, all'esperienza che il nostro gruppo di lavoro sta vivendo.
Perché non promuovere, con incentivi ministeriali, una politica a sostegno della stabilizzazione delle compagnie, favorendo convenzioni con gli enti locali, per l'uso e la gestione delle sale teatrali? Il ministero già opera in tal senso per alcuni casi. Occorre evidenziare maggiormente questa linea e farne la filosofia di fondo della riforma del teatro italiano che dovrebbe avere come punto centrale il problema della sala, senza la quale non è possibile fare teatro. Ma il ministero è stato soppresso, si parla tanto di passaggi alle Regioni: non potrebbe essere questo uno dei punti qualificanti della delega?
L'Italia è piena di teatri attrezzati o facilmente attrezzabili; molti Comuni non possono permettersi di finanziare le attività produttive delle compagnie, ma possono offrire sale e servizi e forse anche residenze. La politica dell'ipotetico nuovo ministero non potrebbe essere di incentivo per l'ente locale? Non potrebbe, parte dei fondi ministeriali, riversarsi nelle casse di questo o quel Comune per aiutare con l'uso di un teatro, l'attività di una o più compagnie? □

Paolo Petroni
critico

Le novità italiane nascono e muoiono nello stesso teatro, prigioniere di un luogo e della città d'origine e di una programmazione che per forza di cose e di richieste di legge (tante nuove produzioni per tante serate per un certo numero di posti) non può essere lunga, richiama in maggioranza addetti ai lavori (che paiono curiosi o interessati, ma poi...) e, esaurite le possibilità di contare su un pubblico anche minimo, prive di un giro, chiudono.
Ma in questo quadro nero – in cui gli impresari maggiori e i distributori principali (compresi quelli pubblici, che dovrebbero avere istituzionalmente ben altri doveri che correre dietro alle pure leggi di mercato) affermano, senza mai verificarlo veramente, che le novità italiane non chiamano spettatori – qualcosa di positivo c'è. La nostra drammaturgia ha dimostrato di poter rinascere e rigenerarsi nei piccoli spazi, specie quelli delle grandi città, ma anche in alcuni laboratori in provincia che battono strade nuove, come ha tentato il centro di Fiesole, come era per le prime





edizioni del festival di Todi, come accade in parte ad Astiteatro e come si cerca di fare, anche con qualche collegamento internazionale, a Rovereto. In questi centri marginali e minori si è creata naturalmente una specie di catena di laboratori in cui ogni spettacolo viene scritto e va in scena in una collaborazione globale tra autore, attori, regista e produzione.
Da una parte restano così i «musei» coi loro pullman di turisti abbonati e portati in gruppo a vedere sempre la solita roba, magari ogni stagione scendendo di livello per solleticare reazioni sempre più spente o cercare di avvicinare un pubblico che, in realtà, col teatro e la sua destinazione elitaria hanno poco a che fare (non per classe sociale, ma per scelta e numero, specie in confronto ai numeri di altri mezzi come cinema e tv). Dall'altra vi sono gli «atelier» vivi, dove si sperimenta e si lavora creando il nuovo, tentando una lingua contemporanea per le scene, che è ripassata negli anni scorsi attraverso una sorta di bagno rigenerante nel dialetto (non solo le grandi lingue come il napoletano o il veneto, ma anche il toscano di provincia, il ligure e il siciliano, magari reinventati in qualche pastiches di stupefacente efficacia). □

Paolo Puppa
docente

È fuori discussione la marginalità italiana del teatro rispetto al consumo popolare. Ebbene, tale marginalità sembra trascinare con sé, quale fenomeno complementare e speculare, la lontananza tra l'insegnamento universitario della storia del teatro e la vita della scena. La materia stessa, intanto, s'è conquistata con grande fatica e rischi continui di risprofondare all'indietro uno statuto di esistenza all'interno delle discipline, prima umanistiche e poi artistiche. Parente povero in facoltà a loro volta povere, questa Cenerentola stretta tra la letteratura italiana e la storia dell'arte è stata a lungo oggetto di sottovalutazione e di diffidenza da parte di un ministero intruppato in quello della Pubblica Istruzione, solo in seguito scorporato e riportato alla sua autonomia di dicastero. Il teatro, nonostante eufemizzato ed esorcizzato in *storia del*, ha finito per subire, a contatto colla scuola, antichi pregiudizi idealistici e timori verso l'introduzione della materia nell'età scolare, vista quale occasione di disordine. Per il corpo dello studente possono bastare la religione e la ginnastica. Solo negli ultimi tempi si può riscontrare una sia pur minima tendenza al rafforzamento, a partire dalla nascita dei dipartimenti dell'area artistica, dove il teatro, non più inteso quale mera letteratura teatrale ma quale complesso assemblaggio di competenze sceniche e di codici espressivi, si trova in compagnia del cinema e della musica quali percorsi didattici. Il modello potrebbe essere il Dams bolognese, centrato nella ricerca scientifica e nella filologia dello spettacolo, collegato altresì a collane prestigiose del Mulino e a riviste come *Teatro e storia*. Ma, in ogni caso, quel che persiste è la non collaborazione programmatica tra i due mondi. □

Tato Russo
attore, regista

Il teatro al Sud rappresenta un grande patrimonio per il Paese. Le vocazioni artistiche più importanti in Italia, quelle che hanno una consolidata tradizione alle spalle come strumento espressivo sono proprio quelle della Campania e della Sicilia. Storicamente, per capacità di esprimersi attraverso il teatro e per produzione letteraria il Sud è molto avanzato. Ha una forte capacità di proposta. Anche oggi esiste una notevole produzione drammatica in queste due regioni meridionali, a fronte delle altre regioni italiane che hanno affinato piuttosto la capacità di ricevere il prodotto teatrale, di organizzarlo e di distribuirlo. Vari tentativi di produzioni in Puglia e in Calabria sono falliti, mentre storicamente sono stati territori di distribuzione teatrale; ricordiamoci che dopo il primo dopoguerra la Puglia era la regione meridionale dove tutte le compagnie rappresentavano i loro spettacoli. Se si vuole, quindi considerare il teatro al Sud e fare una analisi approfondita, allora bisogna tener conto delle vocazioni storiche delle diverse regioni.
C'è anche da considerare che oggi certi luoghi teatrali dovrebbero modificarsi: ad esempio certi Teatri Stabili che hanno la pretesa di produrre potrebbero essere ben trasformati in teatri comunali. Non è giusto o razionale produrre laddove non ci sono i motivi della produzione, dove non c'è il territorio culturale, non c'è la storia, visto che tante realtà teatrali sono nate come risposta politica di una regione ad un'altra. Si è confusa l'idea della produzione con l'esigenza di avere un servizio reale sul territorio. Io credo che bisognerà distinguere finalmente con le nuove leggi tra quei teatri che sono esclusivamente di produzione, che corrispondono a esigenze del luogo, e quelli che forniscono un servizio territoriale, un servizio per quei cittadini che vogliono andare a teatro. La corsa alla formazione degli Stabili dovrebbe finire con la fine di una certa politica di questo quarantennio e spero che si valorizzeranno i teatri municipali attraverso le regioni.
Al Nord, invece, alla incapacità produttiva di alcuni teatri corrisponde comunque una condizione organizzativa di un medio livello assicurata da strutture non fatiscenti. Al Sud laddove esiste il momento organizzativo questo è per lo più impoverito dalla mancanza di strutture. Questo, perché – e la storia ce lo insegna – mentre al Nord l'Italia dei Comuni ha fatto sì che nascessero sale di un certo tipo, al Sud il Regno delle due Sicilie, con la voglia di centralizzare tutto, ha impedito la nascita di strutture comunali. Quindi troviamo un impoverimento del tessuto teatrale esistente, affidato per lo più a gestori di cinema, che di teatro non conoscono molto.
Il problema fondamentale del Sud rimane quindi

quello organizzativo. Le Regioni del Sud dovrebbero impegnarsi a migliorare le strutture esistenti e attivarne delle altre. Non è possibile che dal dopoguerra in poi non è nato nessun teatro, costruito da un Comune. □

Sandro Sequi
regista

Coinvolgere il pubblico nelle scelte, renderlo partecipe di un lavoro comune: è una intenzione che i nostri teatri pubblici hanno troppo spesso solamente teorizzato e forse talvolta debolmente realizzata, ma saltuariamente e senza la necessaria determinazione ed efficacia. Si parla di rifondazione: io diffido delle perestroiche fatte al tavolino o meglio alle tavole rotonde. Credo che gli statuti dei Teatri pubblici contengano limpidamente le premesse alla realizzazione delle finalità artistiche e culturali dei nostri enti, sono convinto che basterebbe una razionalizzazione ed uno sveltimento delle pastoie burocratiche che rendono pesante il nostro cammino, per farci ritrovare slancio ed energia creatrice.
Penso al modello francese o tedesco, dove ogni direttore può lavorare in totale autonomia per i quattro o cinque anni del suo mandato, con garanzie e certezze nei riguardi dei finanziamenti: come si può pretendere una compagnia stabile da un teatro che di anno in anno deve rifare i suoi conti e giunge all'imprimatur delle autorità preposte alcuni mesi dopo l'inizio dell'attività stagionale, per esempio?
Un cenno a parte merita, a mio avviso, il problema della dicotomia fra l'attività dei teatri pubblici e i centri di ricerca. La ricerca è la linfa vitale del teatro come espressione artistica, come crescita e sviluppo del nuovo, e dovrebbe in qualche modo anch'essa far parte della composizione di un teatro pubblico.
D'altra parte l'indiscriminata crescita dei gruppi ha portato nella maggioranza dei casi all'inflazione, davvero pericolosa, della non professionalità. Non si potrebbe ipotizzare una diretta collaborazione di ogni teatro stabile con un gruppo di ricerca di riconosciuto livello nazionale, una sorta di «adozione» temporale di un gruppo nella propria casa, favorendo un'osmosi necessaria fra le capacità tecnico-professionali della compagnia stabile e quelle di originalità progettuale del gruppo di ricerca?
Il rischio permanente del teatro «d'arte e di tradizione» rappresentato dal teatro pubblico è quello della sclerotizzazione del proprio linguaggio; il rischio dei gruppi di ricerca è quello della degenerazione nel dilettantismo. Non sarebbe auspicabile un incontro fra le due parti per un generale innalzamento qualitativo di tutto il teatro «d'arte»? È ora di abbattere gli steccati per opporsi ad un solo e terribile pericolo che tutti ci sovrasta: l'orda distruttrice del teatro omologato al prodotto televisivo, che è il vero nemico dell'antica e nobilissima nostra «arte». □

Ubaldo Soddu
critico e drammaturgo

Giunge finalmente il momento di voltar pagina, progettare e trasformare. Nella fase che sta aprendosi, non c'è dubbio che tutto il teatro italiano abbia bisogno di liberarsi rinnovando un sistema obsoleto, lacunoso, ingiusto. In esso è venuta crescendo e propagandosi la corruzione, mano mano che s'allargava l'influenza delle segreterie dei partiti di governo, delle correnti e dei leader che inserivano e spalleggiavano uomini di mano. Mi preme ricordare un giorno uggioso dell'autunno del 1977 quando, al circolo Turati di Milano, Claudio Martelli, mentre fuori grandinava, identificò nel mercato il principio e il fine ultimo della produzione culturale e nei meccanismi mercantili le bilance del futuro, i valori. La figura simbolo del manager (mutuata da qualche prontuario americano di contabilità aziendale) fu introdotta allora e planò di conseguenza sui palcoscenici italiani incarnandosi in personaggi sempre meno competenti e qualificati, sempre più disposti a sostituire criteri di comodo a quelli che, non dico l'Arte, ma l'avvedutezza professionale suggeriva.
Il teatro italiano conosceva certamente grandi organizzatori culturali che, delle traversie di bilancio, avevano fatto uso sagace. Erano appassionati animatori di compagnie private e pubbliche, operosi intellettuali che, in trincea, avevano lottato per l'identità di un popolo, la sua coscienza, l'esigenza umana di scatenare i propri fantasmi. I manager che comparvero d'improvviso, nuovi di zecca o riciclati, moltiplicandosi fra cinema e prosa, musica e arti visive, erano tutt'altra cosa. Se ne accorsero le grandi istituzioni, poi il modello dilagò. In seguito, sulla base della prima circolare Carraro e delle successive, firmate da Tognoli e Boniver (comunque disegnate e ingarbugliate dal direttore generale del ministero dello Spettacolo, Carmelo Rocca), il teatro è stato variamente vessato e mutilato nel tentativo di mutare compagnie pubbliche e private in legioni obbedienti, equipaggiate con bilanci capziosi e documenti d'appoggio chimerici. L'indebitamento frattanto avviluppava tutti in adempimenti sofistici e soffocanti, dove s'andava esaurendo ogni residua energia (o ingenuità) dei singoli. □

Patrizia Zappa Mulas
attrice

Chi fa teatro ha una grande responsabilità civile e morale: fare un cattivo lavoro, anche in teatro, non è indifferente, danneggia tutti. Credo che l'attore debba tornare ad assumersi la responsabilità delle parole, di ciò che pronuncia: se la perde, perde in realtà la propria consistenza. È quello che Peter Brook definisce il teatro «mortale» – non solo per la noia mortale che ci infligge. E come non basta la dizione a fare un buon teatro non basta neanche la cultura. Col vano blaterare di mercato sarebbe ora di rifiutare il vano blaterare di cultura. Opporre al mercato la cultura, senza l'intelligenza dei fenomeni, senza entrare nel merito, senza prendere posizione di persona e discutere di risultati poetici, senza scegliere, distinguere e approfondire; opporre alla sottocultura l'accademia sarebbe ugualmente fatale a questa meravigliosa e delicata abitudine di riunirsi davanti a una scena viva a sentire e pensare insieme. Il teatro, è vero, è anche abbastanza largo da raccogliere tutti, mercanti e professori ma riflette come uno specchio ciò che raccoglie e non nasconde nulla di ciò che lo ispira, semmai lo maschera: dico il teatro, ma questo è forse l'uomo.
Il futuro del nostro teatro dipende esclusivamente da quanto talento e coraggio sopravviveranno alla depressione culturale e alla corruzione delle istituzioni del teatro: i due fenomeni, stretti parenti, si alimentano oggettivamente. Il coraggio e il talento di sostenere lo sguardo di medusa della realtà opponendole lo scudo della forma, dell'equilibrio nel vuoto.
Dipende dall'esito di questa sfida che ogni generazione del teatro sostiene e perde – o vince – contro il tempo. Dipenderà anche dalla nostra capacità di sostenere le domande radicali, quelle rivolte alla radice delle nostre certezze. Delle dissoluzioni improvvise di idee, mondi, parole, il nostro tempo ci garantisce la cronaca e la diretta ma non la riflessione, per la quale è indispensabile uno specchio profondo. Come esercizio di conflitto tra punti di vista che si equivalgono, il teatro è un formidabile esercizio di democrazia: comporta cioè una condizione di perplessità permanente e consiste nel farne una condizione accettabile, vivibile e qualche volta felice. □

A pag. 5, da sinistra a destra: Antonio Attisani e Ghigo De Chiara. A pag. 6, Maurizio Costanzo. A pag. 7, Dario Fo. A pag. 8, da sinistra a destra: Walter Pagliaro e Sandro Sequi.

HANNO DETTO

«Vorrei incontrare un grande maestro che mi rovesciasse come un calzino e mi facesse ricominciare tutto da capo».
VALERIA MORICONI, Il Messaggero

«Brigitte Bardot. Per lei persi la testa. La sua magia erotica era paragonabile soltanto a quella di Marilyn Monroe. Ma là mi battè sul tempo quel fottutissimo Montand».
RAF VALLONE, Corriere della Sera

«Così ricordo i registi con cui ho lavorato: Visconti, l'amore per gli attori; Strehler, l'amore per il teatro; Ronconi, la fatica di amare qualcosa; Castri, la lotta; Cobelli, la simpatia; Squarzina, il rigore; De Lullo, l'eleganza; Sepe, l'invenzione».
OTTAVIA PICCOLO, l'Unità

«Siamo un popolo poco puntuale, cialtrone, con una grande capacità di inventiva e di adattamento, è vero, ma che finisce per diventare un difetto. Penso che se concentrassimo le nostre forze a fare dell'Italia un parco di bellezze della natura e dell'arte ci sarebbe lavoro per tutti e noi vivremmo nel paradiso del mondo. Invece ha cominciato quel cretino di Mussolini a creare la grande potenza industriale, e molti altri lo hanno seguito».
ANNA PROCLEMER, l'Unità

«L'Italia va a ramengo, non ama nulla che non faccia chiasso, lascia passare senza nemmeno un attimo di riflessione ciò che assomiglia, sia pur vagamente, a un Valore. Strano a dirsi, questa condizione generale di idiozia si trasforma in un consolante punto interrogativo quando la gente si riunisce e diventa un pubblico. Il pubblico dà conforto. Magari scrivesse sui giornali al posto dei recensori».
GIORGIO STREHLER, Il Messaggero

«Da che parte sto? Da nessuna. Sono vent'anni che non voto. Ombretta e Berlusconi? Mia moglie come tutti, in questo momento, ha bisogno di entusiasmo. E Berlusconi non è né inerte né privo di spinta».
GIORGIO GABER, Il Messaggero

«Gli attori comici sono sempre pochi, oggi poi sono blateratori che insultano, oppure imitatori; anche i ragazzi di Avanzi *fanno il verso, e lo fanno male, tutto sommato. I loro modelli sono personaggini, Alba Parietti...».*
FRANCA VALERI, Corriere della Sera

HANNO SCRITTO

Caro Hystrio,
ci sono prove quasi quotidiane sull'ignoranza della stampa italiana per il teatro. Giornali anche seri ci propinano perle che non depongono certo a favore degli addetti ai servizi dello spettacolo.
Ecco una Giuseppina Manin, del Corriere, *che diventa Manon. Ecco Guido Davico Bonino che, nell'annunciare le sue dimissioni dal settore prosa del Festival di Spoleto, viene presentato come l'ex direttore della Biennale, con il che lo studioso di teatro da molti anni sulla breccia viene scambiato per il critico d'arte Achille Bonito Oliva. Ed ecco infine che, nel parlare dei progetti teatrali di Claudio Magris, si dice che Nanni Garella, con cui collaborerà, è stato il regista del suo* Stadelmann, *rubando così il merito dell'allestimento ad Egisto Marcucci. Perché* Hystrio *non istituisce un premio per la più bella «perla»? Ci sarebbe soltanto l'imbarazzo della scelta. Allegria! Cordialità.* Claudio Monti

I RESPONSABILI PER LO SPETTACOLO INTERROGATI DA *HYSTRIO*

TEATRO: CHE FARE? DOMANDE AI PARTITI

Nel corso della campagna elettorale abbiamo chiesto a tutte le forze politiche di precisarci le loro linee programmatiche per il Teatro e lo Spettacolo - Pubblichiamo le risposte che ci sono pervenute: prevalente l'opinione che si debba istituire anche nel nostro Paese un ministero della Cultura.

Gianni Borgna (Pds)

Noi come Pds ci siamo espressi, in più di un'occasione, a favore di un ministero per la Cultura o per i Beni e le attività culturali. Questa sottile differenza tra ministero per la Cultura e non della Cultura ha un significato: il secondo può apparire un ministero dirigisticamente guidato da una «mente illuminata» che tutto decide mentre invece noi riteniamo – anche alla luce delle polemiche che sono sorte sull'esperienza, pur positiva, di Jack Lang – che il ministero deve avere un ruolo diverso: di grande indirizzo, di programmazione ma non di scelta e gestione diretta. Ministero per la Cultura significa ministero per consentire alla cultura di funzionare. Oppure ancora ministero per i Beni e le Attività culturali intendendo con ciò un unico ministero che accorpi sia le competenze del vecchio disciolto ministero dello Spettacolo, sia quelle del ministero dei Beni culturali. C'è stata molta polemica da parte sia degli «spettacolisti» sia degli «archeologi» su questo tipo di struttura. Ma io credo che, andando verso una semplificazione del numero dei ministeri, come vuole il ministro Cassese, non si possono avere un ministero dello Spettacolo e uno dei Beni culturali. Però entrambi, tanto più per convivere, dovranno riformarsi integralmente: quello dei Beni culturali non potrà più accentrare le competenze generali, ma dovrà essere un ministero agile e snello che programma e decentra i poteri alle sovraintendenze sul territorio, così il dipartimento spettacolo, nel ministero per la Cultura, dovrà anch'esso solo indicare le grandi linee di intervento. La gestione dovrà essere trasferita alle Regioni e agli enti locali. Si prevede, dunque, da parte nostra una semplificazione: un unico ministero che sia, tanto per i Beni culturali quanto per lo Spettacolo, di grande indirizzo e programmazione. La gestione dovrà avvenire sul territorio attraverso Regioni, Provincie e Comuni e attraverso le istituzioni culturali che dovranno essere rese molto più autonome e libere di agire. In questo senso una delle figure nuove che noi auspichiamo è quella della fondazione: per la Biennale di Venezia il Pds è stato l'unico in Italia a proporre una legge che riforma la figura

giuridica della Biennale che è tuttora nel parastato – ed è un assurdo, così accade anche per la Triennale, il Centro sperimentale, l'Ente teatrale italiano, l'Accademia dei Lincei. La Fondazione, invece, dovrebbe essere uno strumento più dinamico, autonomo, di diritto pubblico, ma «privatistico» nei suoi funzionamenti, e potrebbe diventare persino un modello per tante altre cose, per esempio anche per i Teatri Stabili e gli Enti lirici. È ovvio che ci vuole una legge. Ma anche la legge-quadro di riferimento sul teatro di prosa deve cambiare essa stessa il sistema, quel sistema oggi regolato dalle circolari ministeriali: a un ministero agile e snello, di mera programmazione, deve corrispondere una legge di grandi principi ma che non sia restrittiva, che non stia a entrare nel merito di tutte le questioni, anche perché molte di esse dovranno essere demandate per la loro soluzione alle Regioni e agli enti locali.

Politica dei finanziamenti. La legge Lagorio, tutt'ora vigente, deve essere rivista, perché assegna troppo agli Enti lirici e troppo poco a tutti gli altri settori. Sono contro l'assistenzialismo e sono per il sostegno dello Stato a certe realtà piccole e povere che fanno veramente un'attività insostituibile, di ricerca, di sperimentazione. Ma tutto il resto può essere governato dalle leggi del mercato. Ciò non significa che, soprattutto attraverso progetti e convenzioni, dal ministero e dalle Regioni non possano arrivare dei finanziamenti. Ma basta con la pratica assistenziale e dispersiva secondo ragioni clientelari.

Teatro pubblico e privato. Da anni, quale responsabile nazionale dello Spettacolo per il Pds, ho superato questa dicotomia: dobbiamo parlare piuttosto di interesse pubblico e/o di interesse privato. Il primo può essere perseguito anche dai privati, guidati da una mano pubblica, che svolgono un'attività di interesse collettivo. Così come talvolta i teatri pubblici, svolgendo attività di nessun interesse collettivo, non sono teatri pubblici ma nella sostanza teatri privati.

Quindi credo ci debba ancora essere un sistema misto, ma questa distinzione dev'essere solo funzionale, non gerarchica, e si deve basare sulle funzioni svolte, non sulle etichette o sulle autodefinizioni. È chiaro che tutti i teatri, a cominciare da quelli pubblici, dovrebbero privilegiare la drammaturgia nazionale, anche all'estero. Ci vorrebbe una promozione e, con la legge nuova, una regola secondo la quale soprattutto i teatri pubblici e gli stabili dovrebbero programmare testi italiani contemporanei. Propongo, ad esempio, che si istituisca la figura del lettore che lavora per scoprire i nuovi drammaturghi. Gli enti territoriali hanno molti compiti, poiché, se assegniamo al ministero un compito di grande indirizzo e agli enti territoriali, alle fondazioni ecc., i compiti di gestione, Regioni, Provincie e Comuni avranno un ruolo molto importante. A loro volta le Regioni avranno un ruolo di programmazione sul territorio e le Provincie e i Comuni di gestione. A Roma sto lavorando ad un «sistema teatrale integrato». Ciò significa, per la prima volta nella storia del dopoguerra, non avere una serie di realtà interessanti ma giustapposte o contrapposte, bensì mettere sinergicamente a contatto i teatri gli uni con gli altri, per vedere risolti insieme i problemi infrastrutturali (servizi, affissioni, parcheggio, biglietterie, promozioni) e anche quelli culturali: il teatro stabile può avere una certa finalità ma un altro tipo di teatro (avanguardia, teatro ragazzi, ecc.) può continuare e conquistarsi una dimensione diversa.

Produzione e distribuzione. Io credo che l'Ente teatrale italiano andrebbe abolito perché distribuisce secondo criteri e logiche superate. C'è bisogno di un'agenzia molto snella. Semmai l'Eti, sciolta, potrebbe risdoppiarsi in una sorta di agenzia e in un ente di promozione teatrale. Sia l'Eti che l'Idi potrebbero dunque essere soppressi e rifondati creando, da una parte, un'agenzia (che recupererebbe funzioni ex Eti) e, dall'altra, un'ente di promozione (che recupererebbe alcune funzioni ex Eti ed ex Idi).

Rapporti con la scena europea. Un sistema teatrale integrato nazionale deve avere un alto livello competitivo e deve dialogare col mondo, aprendo

i teatri agli artisti non italiani. Nel caso del Teatro di Roma si è parlato di Peter Stein, ma c'è stata una reazione di scandalo da parte di tanti teatranti per ragioni sia corporative sia di legittima (ma non condivisibile) preoccupazione. Strehler, Ronconi hanno lavorato tanto anche all'estero, se non facciamo lavorare degli stranieri rimarremo sempre dei provinciali. □

Marilena Santelli (Lega Nord)

Il nostro progetto di riordino delle attività di Spettacolo, per quanto riguarda il teatro ha come obiettivo finale la creazione di un nuovo sistema legislativo attuato in un contesto federale. In attesa delle condizioni politiche che rendano possibile tale contesto, diamo per probabile, anzi imminente, la realizzazione almeno di una forte autonomia regionale.

Una spinta verso questa prima fase di decentramento è venuta dall'abolizione, con il referendum del '93, del ministero del Turismo e dello Spettacolo. Tuttavia, la fine di questo carrozzone centralista e clientelare, spiana sì la strada al rinnovamento del settore, ma non elimina il pericolo di una sua proditoria ricostituzione sotto mentite spoglie da parte di vecchie forze politiche. È urgente avviare con il nuovo parlamento un progetto di legge che tolga tutto il teatro italiano dalla condizione di confusione ed incertezza in cui attualmente versa. Il nostro progetto si fonda sul presupposto liberista, per cui tutte le aziende, anche quelle di spettacolo, devono operare in autonomia d'impresa: autonomia finanziaria e culturale.

Questa enunciazione di principio deve ovviamente essere temperata dalla considerazione che, se è giusto liberarsi dai ricatti e dai condizionamenti della partitocrazia che ha drogato il sistema tramite il finanziamento pubblico, d'altro canto, ponendo l'accento esclusivamente sulla economicità e la produttività delle imprese teatrali, si finirebbe per privilegiare solo prodotti di largo consumo, penalizzando ogni ricerca e sperimentazione verso il nuovo, che pure deve sussistere.

Per questo, in ogni Paese si richiede alla collettività di farsi carico di quel contributo economico al teatro che costituisce poi un vero e proprio investimento in cultura, necessario come sappiamo allo sviluppo armonioso di qualunque contesto sociale e umano.

Oggi lo Stato sostiene il Teatro attraverso il Fus (Fondo unico per lo spettacolo) con circa 140 miliardi all'anno. Questo denaro viene distribuito alle compagnie indipendentemente dalla qualità dei loro spettacoli, tenendo conto principalmente degli anni di attività, della quantità di repliche (con borderaux spesso truccati) e altri criteri di tipo clientelare.

Occorre evidentemente affiancare ai criteri di aziendalità (che devono però avere riscontri autentici), criteri di validità culturale. Non più sovvenzioni assegnate sulla base di una consuetudine acquisita e intese come rendite di posizione, ma contributi a progetti di volta in volta giudicati validi e finanziariamente congrui.

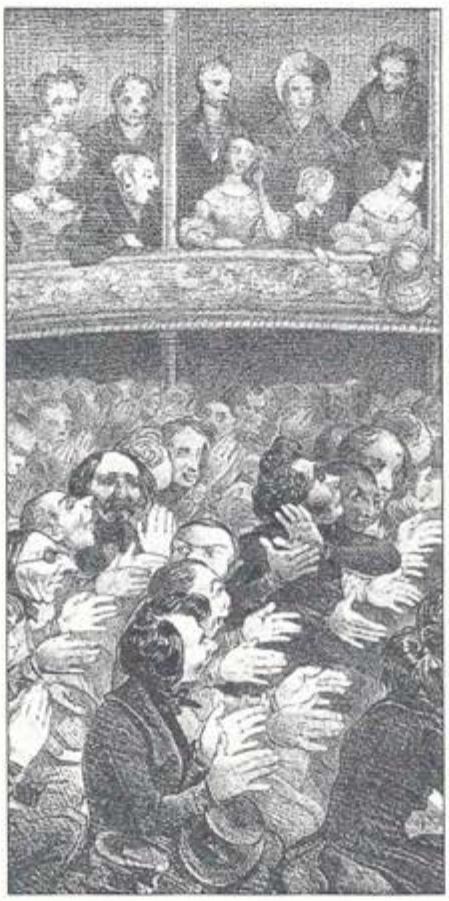
Peraltro, la strada della sovvenzione, da sola, soprattutto in prospettiva, non è quella che intendiamo percorrere: esistono a nostro avviso altre forme, certamente più sane, di intervento per sostenere e incentivare l'attività teatrale. Ad esempio, riduzione degli oneri sociali per tutte le categorie dei lavoratori dello spettacolo; abolizione dell'Iva sul prezzo del biglietto (ora del 9 per cento); abolizione dell'imposta spettacolo che attualmente grava sul prezzo del biglietto per un ulteriore 4 per cento; prezzi agevolati per il gasolio da riscaldamento; appoggio delle amministrazioni comunali in termini di servizi (pubblicità, biglietaggio informatizzato, azioni promozionali sul territorio metropolitano, ecc.).

È poi tutta da esplorare la strada dei contributi privati in questo senso, guardiamo alle positive esperienze di altri Paesi, dove è consentito a tutti i contribuenti (aziende e privati cittadini) di destinare una quota percentuale del loro reddito imponibile al sovvenzionamento di attività teatrali, iscrivendo questa quota in bilancio come spesa totalmente detraibile.

Anche da noi lo Stato, rinunciando ad una piccola parte di entrate fiscali (peraltro compensate dalla fine o dalla riduzione delle sovvenzioni), potrebbe gradatamente farsi sostituire, nel sostegno finanziario del teatro, dalle imprese private, che troverebbero in questi interventi un'interessante ricaduta d'immagine. È chiaro che quella della Musica e del Teatro non sarà una battaglia facile, perchè troppe clientele politiche, interessi economici, mafie settoriali governano la materia: lo spettacolo coi suoi protagonisti e i suoi messaggi, come tutta la cultura, fa opinione e diventa, se abilmente gestito, un grande mezzo di raccolta di consenso. Vale dunque la pena di non lasciarlo ancora a lungo nelle mani dei nostri avversari. □

Diego Gullo (Psdi)

La situazione che si è venuta a creare è la conseguenza di una errata interpretazione del referendum. Infatti il referendum era rivolto alla regionalizzazione della materia turismo e non della materia spettacolo.
Il referendum, che va rispettato come volontà popolare, è stato però sicuramente viziato da una mancanza di conoscenza, da parte dei votanti, del vero problema. Sono certo che se i votanti avessero dovuto esprimere il loro giudizio sul ministero dello Spettacolo avulso da quello del Turismo, avrebbero votato per una nazionalizzazione, cioè per la permanenza della materia spettacolo e cultura in un ambito nazionale e non regionale. L'equivoco che si è venuto a creare porta il problema di uno spettacolo che adesso viene ritenuto regionalizzato e localizzato. Nel momento in cui si tenta di formare l'Europa, regionalizzare la cultura teatrale è anacronistico: sarebbe come dire che il teatro deve essere sostenuto e finanziato dalla Regione Sicilia quando si parla di Pirandello, dal Veneto quando si parla di Goldoni, ecc.. Questo è un paradosso per il teatro, immaginiamoci per il cinema. Il problema della cultura è dunque nazionale e non può essere risolto se non attraverso l'istituzione di un ministero. Lo spettacolo deve essere considerato in un ministero della Cultura.
Sono per una legge per ragioni sostanziali, perché le circolari costituiscono degli abusi da parte dei titolari dei dicasteri. Le circolari sostituiscono le leggi e i decreti legge sono atti di imperio, molto spesso non corrispondono alla volontà degli ambienti ma soltanto alla presunzione del titolare del dicastero. Le leggi dovrebbero essere espressione della volontà popolare espressa attraverso i suoi rappresentanti in parlamento. Tra l'altro, è opportuno che sia il parlamento a sensibilizzarsi sul problema teatro e che ci siano deputati, cosa che non avveniva nelle passate legislature, che sappiano distinguere tra prosa e teatro lirico. Il teatro pubblico, così come oggi è organizzato, tende a forme clientelari, di supremazia di pochi. Qualcuno può dire che questo è accaduto finora perché le elezioni sia dei direttori che dei consiglieri, nell'ambito dei teatri pubblici, sono avvenute per lottizzazione politica. Ma anche quando non avverranno per lottizzazione politica, avverranno sulla base di scelte elitarie che allontaneranno il gusto della gente, che invece va tenuto presente. A Roma esistono delle energie di lavoro e spettacolo di grande popolarità ma nello stesso tempo di alto livello (Petrolini ieri, Proietti, Fiorentini, Montesano, Scaccia oggi). Quindi qualità insieme al consenso. Guai a finanziare spettacoli solo per una élite o solo di carattere commercial-popolare.
Uno Stato civile deve finanziare il teatro, come finanzia l'università, la scuola, un servizio pubblico ma sulla base di criteri che avvicinino il teatro al pubblico per educarlo e migliorarlo. Vero che esistono dei settori di ricerca, ma la ricerca deve limitarsi: non si può vivere tutta la vita di ricerca. Chi fa ricerca ad un certo momento deve realizzare e fare uno spettacolo bello e popolare in cui includere gli elementi positivi della sua ricerca.
La differenza tra teatro pubblico e privato deve continuare a sussistere ma dev'essere motivata e migliorata: al teatro pubblico dev'essere consentita una qualità che a volte il teatro pubblico non persegue, perché deve andare incontro più direttamente al gusto della gente. Il teatro pubblico dev'essere più elevato dal punto di vista della qualità e nello stesso tempo non deve fare concorrenza a quello privato. Per esempio, l'uso delle star può essere consentito per qualche evento ma non dev'essere un'abitudine della quale il teatro pubblico si avvale solo perché ha più finanziamenti.
Io sono per una incentivazione della drammaturgia nazionale. Oggi non si scrivono testi teatrali perché non si ha la sicurezza dell'allestimento. Bisognerebbe semplificare sia la produzione che la distribuzione, evitare che in due anni ci siano tre diverse edizioni dei *Sei personaggi in cerca d'autore* e che spettacoli simili forzino per andare negli stessi spazi. Fin dove questo fa parte del libero mercato è giusto che avvenga, ma quando sono in causa lo Stato o gli enti locali occorre un piano organico. Dev'esserci una sorveglianza perché non ci siano inutili concorrenze, ripetizioni di spettacoli o accavallamenti di iniziative. Nel momento in cui si crea una frammentazione dei contributi – perché si andrà verso una maggiore presenza dell'ente locale – si crea tale pericolo. Un coordinamento è doveroso. I rapporti con la scena europea devono essere assolutamente incentivati altrimenti l'Italia non entrerà nell'Europa. Il problema degli scambi teatrali è molto complicato, perché è inutile nasconderlo ma la differenza della lingua è un grave ostacolo. Vero è che



in ambienti soprattutto di snob culturale si sostiene che la lingua è un fatto musicale e non importa niente capire le cose che si dicono. Non è affatto così: la dimostrazione viene dal cinema, che riesce a fare incassi perché doppia i film. Questo potrà essere ritenuto grossolano, ma un rimedio va trovato adesso: una traduzione simultanea, le scritte elettroniche. Il sogno è che ognuno deve conoscere due lingue: la propria e quella di tutti. □

Luigi Pestalozza (Prc - Rifondazione)

È in atto nel Paese un processo di privatizzazione della società e dello Stato, che è funzionale all'attuale fase di ristrutturazione capitalista, e di cui è parte organica la privatizzazione del sistema formativo, del sapere in generale, della cultura, dello spettacolo. In questo quadro, gli stessi tagli ai finanziamenti di teatro, musica, cinema e spettacolo in genere, risultano pretestuosi perchè in realtà volti al fine che infatti perseguono, di emarginare e comprimere l'attività musicale, teatrale e di spettacolo, che definisco «intelligente», formatrice di un sapere autonomo, a favore di una produzione e soprattutto di un consumo conoscitivamente «inerti», appunto secondo una strategia di formazione di una cultura acritica, ripetitiva, lontana da ogni prassi e idea di cambiamento, insomma conservatrice. Dunque il nostro *no* al taglio dei finanziamenti è – si capisce – per la difesa del lavoro, dell'occupazione nei settori dello spettacolo, anzi per espandere le attività mediante adeguati e possibili investimenti, ma è prima di tutto contro la politica di privatizzazione che persegue il disegno del resto confindustriale, di formazione in ogni campo culturale, del sapere, di pure e semplici «menti d'opera», soltanto operative, assolutamente acritiche. Salvo che allora, nel progetto alternativo del Prc, a essere conseguentemente privilegiato è il momento del consumo, che viene restituito alla sua autonoma «intelligenza» critica come garanzia stessa per una produzione affrancata da ogni dipendenza. Di qui le nostre riserve nei confronti della legge per il cinema, che trascura appunto il consumo e privilegia autori e produzione. Insomma, il sostegno all'attività produttiva va di pari passo con quello all'organizzazione di un rapporto reale fra spettacolo anche di ricerca, comunque di oggi, e società, per cui d'altra parte il Prc propone non solo provvedimenti alternativi di riforma, ma altresì interventi mirati per esempio alla produzione e al consumo di musica o di teatro di oggi.
Quanto al ministero della Cultura, la questione è di fatto. In via di principio, infatti, il Prc è per l'autogoverno della cultura, e quindi per un ministero che abbia funzioni meramente esecutive. Ma la questione è appunto, prima di tutto, di fatto, nel senso che siamo di fronte a una pratica crescente di autoritarismo, di regime antidemocratico (come parte organica, di nuovo, della fase di ristrutturazione capitalistica in atto), per cui un ministero della Cultura che in regime di democrazia, come per esempio prevede la nostra Costituzione oggi negata, ne è positivo momento, se prevalgono le strategie e le forze autoritarie, diventa strumento di controllo e va impedito. Il 27 marzo decide anche di questo. □

Carlo Cozzi (Msi - Alleanza nazionale)

Il problema della cancellazione del ministero dello Spettacolo pone impellente l'istanza della creazione di un organismo che, secondo la mia opinione, dovrebbe essere il nuovo ministero della Cultura. Questo, secondo il modello francese, dovrebbe abbracciare le competenze relative al teatro, al cinema, la produzione letteraria-editoriale, la televisione e tutte le altre forme di spettacolo.
Nel breve termine questo ovvierebbe alla vacatio che si è creata, dando vita ad una strana situazione: ad esempio, l'ultimo decreto-legge sul cinema, fa riferimento in tutti i suoi articoli ad un organismo «che si occupa dello Spettacolo». Volendo parlare delle prospettive di governo, e quindi di intervento in tutto ciò che concerne i rapporti dello spettacolo anche nel panorama europeo, è necessario premettere l'impostazione generale che si è data la Destra, e in particolare il programma del Msi-Alleanza nazionale per lo Spettacolo. Questo programma può essere riassunto in tre punti.
1) No al dirigismo statalista, sì al libero mercato. Diciamo «no» al dirigismo statalista, perché le leggi che hanno regolato lo spettacolo in Italia da quarant'anni a questa parte, hanno avuto un'impostazione dirigistica, con meccanismi farraginosi che hanno favorito una burocratizzazione degli interventi dello Stato che, da un lato si è risolta in incentivazione del clientelismo partitocratico, e dall'altro ha lasciato spesso una larga discrezionalità agli interventi burocratici dell'amministrazione. Cito, ad esempio, la composizione, molto farraginosa, delle commissioni, delle subcommissioni e così via. Diciamo invece «sì» al libero mercato, soprattutto nel campo del cinema, ma l'approccio è valido anche per il teatro: sono d'accordo con quanto faceva notare Spielberg in occasione della recente polemica sul Gatt, quando affermava che come cineasta impegnato si sarebbe sempre battuto affinché ogni cinematogra-

fia nazionale potesse mostrare la propria specificità, ma avrebbe sempre contrastato chi intendesse imporre con sistemi autarchici queste cinematografie. In parole povere, Spielberg diceva ai cineasti italiani: fate film belli e sarete applauditi anche a New York.
2) No all'assistenzialismo di Stato, sì all'incentivazione degli investimenti: sia nel cinema che nel teatro si è andati avanti, in questi quarant'anni, con l'assistenzialismo, addirittura con provvedimenti «a pioggia». Ricordiamo ad esempio l'articolo 28 che, nato per favorire i giovani registi cinematografici italiani, in effetti si è risolto in una forma di assistenzialismo a fondo perduto, e anzi a volte in vere e proprie truffe ai danni dello Stato, perché sono stati elargiti fino a 800 milioni per film che non hanno neppure raggiunto una stesura definitiva, appena abbozzati, o solo copie prive di colonna musicale. Si può dire che il 90 per cento di questi film non ha raggiunto le sale: sono stati una pura *fictio*. Al contrario, cerchiamo di favorire gli investimenti dei privati nel cinema come nel teatro: l'unica strada per farlo è quella della detassazione. Ci sono esempi concreti ed eloquenti all'estero: cito fra tutti l'Australia, che ha una cinematografia importante, nata sulla detassazione. Lo stesso vale per il Canada. Certo, il problema della detassazione porta ad uccidere la discrezionalità e quindi a non favorire il clientelismo. È una strada per fare risorgere il nostro spettacolo. Le compagnie di prosa stanno vivendo momenti molto difficili: alcune spesso sono state emarginate dalle sovvenzioni per motivi partitocratici e si trovano ad affrontare problemi insormontabili. L'uscita dal libero mercato delle compagnie di prosa ha portato ad un depauperamento della creatività e della produzione artistica nazionale: sono pochi gli autori italiani ad essere rappresentati, e questo proprio perchè non esiste un libero mercato.
3) No al protezionismo: sempre facendo riferimento al recente problema del Gatt, la Destra riafferma il proprio rifiuto ad ogni forma di contingentamento all'importazione cinematografica, così come è contraria ai dazi doganali. La competitività sul mercato deve scaturire dalla qualità: si facciano prodotti migliori e quindi esportabili. Non dimentichiamo che nell'ultimo ventennio si è perso il contatto con l'Europa. L'Italia, che tramite le coproduzioni aveva acquisito buoni settori nei mercati francesi, tedeschi e così via, sta ora perdendo ogni contatto con il resto del mondo. Lelouch, venuto ultimamente in Italia, ad una domanda relativa al nuovo giovane cinema italiano, ha affermato che i francesi non conoscono l'ultima produzione italiana: per vedere i film di Moretti o Salvatores, Lelouch è costretto a venire in Italia.
Ora se pensiamo che da trenta anni manca una legislazione sul teatro, risulta oltre modo necessaria una regolamentazione che tenga anche in conto i rapporti con gli enti locali. Gli enti locali, infatti, hanno spesso seguito criteri assistenzialistici e improvvisati: spettacoli spesso scadenti, portati nelle scuole, ma creati senza un preciso studio pedagogico solo per passare uno stipendio o un compenso a persone che si occupano di queste cose. È il vecchio peccato del clientelismo. Oggi molto è lasciato all'improvvisazione: la prossima legislatura dovrà impegnarsi molto in questo campo per far sì che non si abbia una frammentazione, ma un piano completo per quanto riguarda la presenza della prosa nelle varie Regioni. □

Willer Bordon (Ad)

L'Italia ha bisogno a tutti i livelli e in tutti i settori di competenza, creatività e civiltà per rompere gli stereotipi e per riconoscere i meriti. L'impegno a favore della cultura è parte determinante del processo di rinnovamento civile di cui oggi il Paese ha bisogno. Occorre una nuova etica professionale e un nuovo senso della funzione dello Stato rispetto all'arte, della quale va difeso come un bene l'autonomia del processo creativo e la capacità di interpretare e prefigurare la realtà collettiva.

Hanno collaborato all'inchiesta Claudia Cannella, Valeria Paniccia e Andrea Porcheddu.

La cultura è una risorsa e come tale va gestita dallo Stato. Nell'ambito di una profonda riorganizzazione dell'apparato statuale e della pubblica amministrazione, deve essere chiesta l'istituzione di un ministero della Cultura. Ciò significa da una parte individuare reali spazi di decentramento e di funzione agli enti locali e alle Regioni, dall'altra riordinare – sulla base dell'abolizione di uno o più ministeri – quelle funzioni che appartengono allo specifico culturale e che oggi sono sparse in una miriade di dipartimenti e di ministeri. Un ministero della Cultura che non sia solo un «ministero di spesa», ma un soggetto capace di una vera politica culturale, definita negli ambiti e nelle responsabilità rispetto al fruitore e al produttore. Un ministero con funzioni di indirizzo, programmazione e controllo, attraverso un reale decentramento della gestione.
Nell'ambito di un rinnovato rapporto tra Stato e Cultura lo spettacolo avrà diritto a leggi chiare e semplici, che restituiscano autonomia e diritto di iniziativa ad artisti ed impresari, che assicurino ad artisti, maestranze e dirigenza condizioni di lavoro dignitose e riconosciute. Pensiamo alla cultura come ad un'impresa, pensiamo a meccanismi di finanziamento trasparenti e flessibili secondo le modalità di rapporto dell'impresa stessa con il mercato e con il pubblico.
Detassazione, defiscalizzazione, credito bancario agevolato, tax shelter mirato, e ancora convenzioni su progetti, albi professionali, agevolazioni per il «primo lavoro»: sono tutti strumenti su cui riflettere per un rapporto non assistenziale, vigilato da un Autorithy riconosciuta.
La formazione deve poi essere un impegno prioritario, una condizione permanente, che si occupa sia della domanda che dell'offerta affinando gli strumenti conoscitivi, quelli economici e di orientamento.
Lo spettacolo italiano deve poi impegnarsi a difendere il suo patrimonio di spazi teatrali, conservandolo, arricchendolo, ammodernandolo sul piano tecnologico.
Infine occorre darsi una politica estera per lo spettacolo, una strategia fatta di piani pluriennali trasversali a tutti i settori che sono partecipi del fenomeno spettacolo: produzione, promozione, formazione, traduzione, scambi. □

Giuseppe Tamburrano (Psi)

A scrivere le parole «ministero della Cultura» mi viene un crampo alla mano, sento un blocco nella mente: ma come, ricominciamo? Da quanti anni inutilmente lo abbiamo chiesto, abbiamo argomentato, discusso e protestato?! Il primo impulso è dire: basta, non serve a niente. Epperò mi torna alla memoria la lezione di Salvemini: sul chiodo bisogna battere e ribattere finché non si conficca nel muro. E anche se ho l'impressione che abbiamo a che fare con un muro di gomma, sblocco la mente e la mano e ricomincio a battere.
Per prima cosa una amara constatazione: i problemi della cultura hanno scarsissimo spazio nei programmi elettorali di tutti i partiti, poli e schieramenti. Largo spazio ha invece la tv: e la presenza nella competizione politica di Berlusconi ha certo amplificato l'enfasi sui problemi del video. Ma non c'è la tv nella sua complessità e globalità: c'è soprattutto l'informazione televisiva. Nessun dubbio che l'informazione sia cosa di grande importanza, ma la tv è qualcosa di più, è comunicazione, è messaggio, è strumento di diffusione di conoscenze e di idee e dunque è cultura e educazione.
Leggendo i programmi si ha l'impressione che le forze politiche, e soprattutto quelle che hanno una sola radice e ce l'hanno nella tv, pensino che la cultura sia solo libro, concerto, mostra e teatro; sono convinti che il cinema sia soprattutto industria. E che la tv sia altra cosa e cioè, lo ripeto, informazione. Perciò gli spettacoli e i concerti che si vedono in tv sono come la terza pagina dei giornali: un cantuccio con belle firme per procurare diletto ed evasione in mezzo ad una enorme massa di informazione (ma anche la terza pagina sta diventando informazione culturale «usa e getta»).
La cultura è oggi altra cosa. Prima di tutto perché tanta e crescente parte dipende dalla televisione. Il cinema prima di tutto: ne dipende per gli spazi e per la produzione. Lo sanno i produttori che sono sempre meno indipendenti dalla tv. E basterebbe questa che è una constatazione per consigliare un approccio unitario a livello governativo al problema della cultura. In secondo luogo perché nella società moderna la funzione degli strumenti tradizionali della cultura è stata quasi del tutto requisita e amplificata dalla tv. Per la cultura che è spettacolo e immagine, cinema e teatro in particolare, non c'è bisogno di dare la dimostrazione della mia affermazione perché essa è ovvia. E dare la dimostrazione che essa è in gran parte valida anche per il libro non è difficile: il libro è stato lo strumento della comunicazione di idee e conoscenza di sentimenti e di valori, del dibattito e del confronto. Oggi la comunicazione è televisiva: più semplice, diretta tocca fasce amplissime di fruitori. Lo spazio del libro è, al confronto, sempre più ridotto. E gli editori, telecondizionati e teledipendenti, vogliono solo libri che si vendano: l'audience domina in tutte le forme.
Ecco il paradosso: la cultura è fenomeno di massa, e lo è soprattutto tramite la tv, ma non c'è un'istituzione che se ne occupi. A me sembra ovvio che ci debba essere un organo pubblico – ministero, autorità – che si prenda cura unitariamente di questo problema che non è l'informazione, ma la formazione dei cittadini: se ne occupi perché la cultura – cioè le idee e la conoscenza, i valori e l'arte – che passa attraverso la tv non sia intrattenimento sempre più stupido e volgare, violento e diseducativo.
Non c'è bisogno di precisare che non si vuole dare uno strumento alla maggioranza parlamentare per normalizzare la tv. Penso a un ministero che assommi e unifichi le disperse competenze nel settore della cultura, che coordini, sostenga, suggerisca, solleciti. □

Rocco Buttiglione (Ppi)

Il professor Rocco Buttiglione, da noi interpellato per conoscere le posizioni del Ppi in materia di spettacolo, ci ha rinviato all'ufficio culturale del partito, il quale ci ha trasmesso questo testo per un «Patto per la Cultura» che pubblichiamo nella sua integralità.
Il Patto per l'Italia presta la massima attenzione alla cultura, di cui lo spettacolo fa parte integrante.
Il Patto si propone di promuovere un'ampia azione di rinnovamento legislativo ed istituzionale per il cinema e gli audiovisivi, per la musica e il teatro di prosa, per il diritto d'autore, allo scopo di potenziare valori e professionalità e di garantire nuova e qualificata occupazione.
Occorre introdurre norme rigorose e chiare per rilanciare lo spettacolo, in particolare il cinema italiano, e agevolarne la diffusione; per risanare e gestire enti ed istituzioni in maniera responsabile; per rimediare all'attuale scollamento tra scuola e mondo del lavoro; per combattere gli interessi costituiti del trust.
Deve essere capovolto l'orientamento accentratore ed assistenzialista dello Stato. Una politica di sgravi fiscali destinati a investimenti di settore consentirà di concentrare l'intervento pubblico su attività fondamentali. Questi sono i compiti di uno Stato moderno.
In linea con le direttive della Comunità europea e con gli orientamenti stabiliti dal negoziato internazionale Gatt, il Patto si propone di tutelare l'identità culturale italiana ed europea. □

NOSTRA INTERVISTA AL PRESIDENTE DELL'AGIS

QUILLERI: PER UNA LEGGE CONTRO L'ASSISTENZIALISMO

Il nuovo parlamento – dice Davide Quilleri – deve ridefinire finalmente le regole del governo del teatro - Sviluppare il rapporto Stato-Regioni e puntare sulla detassazione, nel quadro organico di un ministero della Cultura.

VALERIA PANICCIA

HYSTRIO - *Qual è la posizione dell'Agis in questo clima transitorio, dopo la soppressione del ministero dello Spettacolo?*

QUILLERI - La posizione dell'Agis è chiara e rappresenta, ritengo, una costante in un momento di cambiamenti rapidi. Siamo innanzitutto convinti che all'abrogazione del ministero dello Spettacolo si sia arrivati in fretta, senza preparazione. La campagna sui referendum è stata monopolizzata da argomenti di tutt'altro genere e, se vogliamo essere realisti, di tutt'altro peso, ma che comunque poco o nulla avevano a che vedere con la riorganizzazione istituzionale dello Spettacolo. C'è stato un momento di massima confusione con uno scontro tra i conservatori del vecchio sistema e i «regionalisti» ad oltranza. Noi non abbiamo scelto nessuna di queste due barricate estreme. Siamo insomma convinti che da un lato la cultura e lo spettacolo non possano in alcun modo subire frazionamenti di tipo territoriale o di valore, dall'altro che le Regioni debbano assumere un ruolo di partecipazione alle decisioni. Dunque, siamo per un sistema in cui Stato e Regioni gestiscano insieme, con pari dignità, tutto il complesso sistema su cui si articolano le attività culturali e di spettacolo. Il fine comune non potrà che essere quello di dare al Paese una politica culturale degna di questo nome, e che in realtà non ha mai avuto.

H. - *L'Agis è per il vecchio ministero o per un'istituzione di altro tipo?*

Q. - Se la scomparsa del ministero dello Spettacolo è stata affrettata, non va persa almeno l'occasione davvero storica di creare un nuovo ordinamento, fondato sulla cogestione tra Stato e Regioni, che preveda a livello centrale un dicastero della Cultura che raccolga competenze sparse attualmente attraverso una decina di ministeri.

H. - *Che cosa il nuovo parlamento dovrebbe fare per il teatro? Assisterlo o no? Lei è per la circolare annuale o per una legge organica, per la detassazione o meno?*

Q. - C'è da approvare una legge organica di settore che il Teatro non ha mai avuto e che era stata prevista, entro un anno, dalla cosiddetta legge madre del 1985. Al di là delle differenze di opinioni su singoli argomenti, non c'è area teatrale che non richieda con forza la legge e che non lamenti l'impossibilità di procedere ancora a lungo con il sistema delle circolari. Oramai siamo vicini al punto di rottura. Se il teatro ha dovuto costituire un comitato di crisi, ciò si deve ad una serie di emergenze tra le quali spicca l'impossibilità di andare avanti con il vecchio metodo. Il sottosegretario Maccanico ha annunciato che il governo è prossimo a presentare una legge per il Teatro, già in avanzata fase di studio. Per quanto ci riguarda, siamo sempre disponibili a collaborare. L'ampia rimeditazione, che le categorie del Teatro stanno portando avanti, è preziosa per creare quella base di conoscenze sulle quali il legislatore dovrà fondare la nuova legge. È evidente però che a breve termine si dovrà approvare l'ennesima circolare. È indispensabile che sia però un provvedimento snello, di facile interpretazione e di agevole attuazione. Ed è vivamente auspicabile che sia l'ultima, prima dell'approvazione della legge. In merito ai meccanismi finanziari di intervento dello Stato, ho apprezzato lo sforzo non facile del teatro privato di chiedere la sostituzione dei contributi con agevolazioni fiscali. È una scelta responsabile e coraggiosa che va nella direzione opposta a quella del superato assistenzialismo, ma che richiama energicamente l'attenzione dello Stato verso un settore strategico della nostra vita culturale. Più in generale, da quando sono presidente dell'Agis, e cioè dal settembre scorso, vado sostenendo che in ogni settore dello Spettacolo, quindi anche nel Teatro, devono essere applicati nuovi criteri di erogazione dei fondi pubblici, basati sulla selettività della spesa, e che prendano a riferimento la trasparenza delle gestioni, la chiarezza degli obiettivi programmatici e la qualità degli interventi.

H. - *Lei parla spesso di nuovo pubblico. Come si forma un nuovo pubblico?*

Q. - Il dato del pubblico teatrale ha confermato nella stagione 1992-93 una sostanziale tenuta rispetto alla stagione precedente. Ciò non significa però che non ci siano segnali di crisi nel rapporto tra il Teatro e gli spettatori, che risente della grave e generale crisi economica del Paese, come dimostrano anche i dati negativi delle campagne abbonamenti per la stagione in corso.

H. - *Drammaturgia contemporanea italiana: cosa si può fare al di là del lamento? Si sa che il Sindacato scrittori di Teatro vorrebbe censire i teatri minori per farne un circuito dove allestire monologhi, atti unici, novità italiane. È d'accordo?*

Q. - Penso che la risposta più adeguata a questa situazione difficilmente possa passare attraverso sistemi dirigistici, come l'imposizione di quote di nuova drammaturgia. Un meccanismo di questo genere è stato da poco eliminato nel cinema, dove ha inutilmente imperversato per anni la cosiddetta programmazione obbligatoria, che non ha rafforzato l'attenzione del pubblico verso il prodotto nazionale. Penso che anche il pubblico teatrale vada «convinto» – per rispondere alla domanda di prima – e non «obbligato» a scegliere i nostri autori. In questo senso l'azione promozionale e conoscitiva che può fare il teatro pubblico è certamente insostituibile. Così come è interessante, ma da verificare nella realizzabilità soprattutto economica, l'idea di creare un circuito riservato alle novità italiane.

H. - *Che cosa è stato fatto nei suo mesi di presidenza? Quali gli errori da evitare nel futuro? Cosa intende portare avanti dell'operato del suo predecessore Badini? Quali le nuove iniziative?*

Q. - Più che prepararci al nuovo, in questi primi mesi della nuova presidenza Agis abbiamo dovuto gestire il nuovo. Lo sviluppo del rapporto Stato-Regioni è avviato e ci vede pienamente partecipi nei continui contatti che manteniamo sia con le istituzioni centrali che con le Regioni e i loro coordinamenti. La maratona per il recupero del Fus è terminata da poche settimane e devo dire che ci ha impegnati allo spasimo fino all'ultimo voto del parlamento sulla legge finanziaria. Sul piano legislativo abbiamo contribuito, con la nostra attività di documentazione, al lavoro delle commissioni parlamentari e del governo fino all'approvazione, all'inizio dell'anno, del decreto legge sul Cinema, che rappresenta per questo settore solo l'inizio di una svolta paragonabile per ampiezza a quella richiesta dal Teatro alla nuova legge. Altra cosa che ci impegna è lo sviluppo del dibattito all'interno delle realtà associate nell'Agis, dal Teatro alla Musica, dalla Danza al Cinema, dagli Spettacoli viaggianti ai Circhi, al divertimento popolare. Un dibattito iniziato con il presidente Badini e che continua in tutti i settori. □

Nella foto, Davide Quilleri.

NUOVO CORSO ALLO STABILE DELLA CAPITALE

CARRIGLIO SI RITIRA E ARRIVA RONCONI

*Apprezzamento della nuova Giunta capitolina per la decisione del direttore uscente - Il suo successore si è subito messo al lavoro provando l'*Aminta *del Tasso - Previsto a Roma un centro di formazione finanziato dalla Cee.*

VALERIA PANICCIA

Luca Ronconi è dunque il nuovo direttore del Teatro di Roma. La notizia ufficiale è stata esposta, alla fine di febbraio, durante una conferenza stampa quasi a sorpresa e dai toni pacati, considerate le bufere che avevano attraversato il teatro romano. Pietro Carriglio – che aveva già dato le sue dimissioni nell'ottobre del '93 in seguito alle critiche di Vincenzo Consolo, allorquando lo scrittore siciliano l'aveva attaccato sul terreno della credibilità – era rimasto alla guida dell'Argentina anche grazie alla solidarietà che aveva ricevuto da parte di molti teatranti italiani. Presa la decisione di abbandonare, ha invece serenamente dichiarato che le sue dimissioni avevano un motivo politico: «Non intendevo creare dei problemi alla nuova amministrazione capitolina, – ha detto – così mi è sembrato doveroso farmi da parte per dare la possibilità al mio successore di organizzare la nuova stagione teatrale, cominciando a lavorare da subito e non dal prossimo autunno».

Pietro Carriglio, approdato allo Stabile romano nel giugno del '91, dopo una lunga esperienza al teatro pubblico di Palermo, avrebbe visto scaduto il suo mandato il 3 settembre di quest'anno. Il suo atteggiamento di disponibilità è stato molto apprezzato dal Comune di Roma, giunto a nuovi equilibri politici. Lo stesso Carriglio, del resto, non solo vagheggiava da tempo una possibile codirezione del teatro con Giorgio Strehler, ma aveva anche già stretto, nel frattempo, una salda intesa con Luca Ronconi, sia ospitando i suoi recenti allestimenti (*Venezia salva* della Weil, *Affabulazione* di Pasolini), sia offrendogli una scrittura come regista nella coproduzione dell'*Aminta* del Tasso.

In particolare, l'assessore alla Cultura, Gianni Borgna, ha precisato che il Comune, socio di maggioranza del Teatro di Roma (l'ammontare di introiti sono così suddivisi: 5,9 miliardi dal Comune, 3,2 dal Ministero, 2,9 dalla Regione, 0,4 dalla Provincia e infine 4 per gli incassi denunciati), «non ha imposto la decisione di Carriglio ma, trovatosi in una congiuntura economica favorevole, era giunto alla decisione di un rilancio dello Stabile romano attraverso la direzione di un nome di altissima levatura nazionale come quello di Ronconi, al quale si affiancheranno presenze pluralistiche e diversificate».

Per quanto la stagione futura del teatro sia già stata in parte programmata, con la messa in scena di *Ecuba*, protagonista Anna Proclemer, e con gli impegni presi con il Teatro Tordinona, le linee della futura direzione artistica si avvarranno di certi principi generali, come hanno ribadito Ferdinando Pinto, il presidente del Teatro di Roma, e lo stesso Borgna: autonomia completa, potere decisionale e creativo senza l'esclusione di altri re-

Davico Bonino nominato a Torino

Il nuovo direttore del Teatro Stabile di Torino è Guido Davico Bonino. Il presidente Mondino, dopo aver fatto circolare i nomi di star internazionali – Peter Stein, Benno Besson, Jerome Savary, Arianne Mnouchkine e Peter Brook – per placare le ire funeste degli abbonati orfani di Ronconi che, poco dopo aver firmato un contratto triennale, ha cambiato idea ed è partito per Roma, ha deciso di offrire la poltrona a Davico Bonino, l'unico, tra i possibili candidati italiani, a essersi dichiarato disponibile subito. Davico Bonino era in effetti una scelta logica: nell'area di sinistra (lo sono da tempo tutti i direttori del Tst), torinese, reduce dall'esperienza di Spoleto (1991/93) e di Asti (1991), insegna storia del teatro, è stato critico drammatico dal 1978 all'89, ha fama di essere un buon organizzatore, di avere i piedi per terra e in città gode della stima generale. È competente e difficilmente costerà più di Ronconi (12 milioni e 800 mila lire lorde al mese più 90 milioni per la prima regia e 60 per le successive) ma, a meno di sorprese clamorose, dovrà affidarsi ad altri per le regie creando così una discontinuità nel lavoro. Davico infine – per concludere anche con considerazioni di altra natura – è già impegnato come docente universitario e ricopre la carica di segretario generale dell'Einaudi. Ha annunciato, comunque, che rinuncerà al lavoro in casa editrice.

In questa fase i suoi programmi sono per forza di cose vaghi e sarà possibile valutarli meglio in seguito. Ecco cosa ha dichiarato all'atto del suo insediamento: «Voglio che qui si faccia un teatro che parli all'anima, che parli di noi, di cose che ci riguardano. Mi propongo inoltre di recuperare e ridefinire il rapporto del teatro pubblico con le altre istituzioni culturali e con i cittadini. Credo poi che gli spettacoli da noi prodotti o coprodotti debbano essere legati, di anno in anno, da un unico filo tematico. Se possibile, vorrei allestire un grande classico, poi un testo contemporaneo italiano o straniero, e ancora un altro esempio della trascurata civiltà teatrale piemontese, un Giacosa, un Brofferio, anche un Alfieri. Per quanto riguarda i registi mi piacerebbe invitare uno straniero all'anno perché allestisse un classico del suo Paese con i nostri attori. Per quelli italiani bisogna invece puntare a una maggiore creatività. Vorrei infine dare vita a una compagnia stabile di giovani e rilanciare l'attività del Centro Studi che, con la sua vasta biblioteca, svolge un servizio indispensabile».

Rimane da chiarire perché Ronconi, che comunque continuerà a dirigere la Scuola e si è dichiarato disponibile a coproduzioni, abbia prima firmato e poi se ne sia andato. La risposta più ovvia è che, al momento della firma, non aveva niente di meglio sotto mano e che, nonostante le dichiarazioni dei diretti interessati, i rapporti tra Ronconi e lo Stabile non erano più buoni da tempo. *Franco Garnero*

gisti per gli allestimenti, raggruppamento di giovani di talento, avviamento di un Centro di formazione finanziato dalla Cee.
Proprio a proposito di formazione, il neodirettore ha fatto sapere, nonostante il riserbo più assoluto, di voler continuare la scuola per attori avviata a Torino. Ronconi – che ha iniziato a insegnare all'Accademia Silvio D'Amico fin dal '67 – avrebbe dovuto interrompere il corso biennale torinese. Non solo: il contratto con lo Stabile piemontese era già stato rinnovato fino al '95. Comunque, la scelta di Luca Ronconi non ha trovato alcuna resistenza. Nessun timore, pare, per i costi elevati che in genere caratterizzano i suoi spettacoli «Non ci saranno sprechi – ha assicurato Carriglio, che ha lasciato il Teatro di Roma in pareggio –. I soldi con Ronconi sono ben spesi e i conti per *Affabulazione* e *Aminta* fanno invidia a qualunque regista, dato che i costi di questi allestimenti sono contenuti: non più di cento milioni per scene e costumi». «Esiste piuttosto il problema delle strutture – ha puntualizzato sempre Carriglio –. L'anno scorso siamo riusciti, con atti di eroismo, ad aprire il teatro ad ottobre per ottenere l'agibilità provvisoria che andrà perduta il 20 giugno prossimo. L'impianto elettrico non è a norma e il Comune dovrà fare una delibera per un miliardo. Ma il problema vero è che i contributi vengono falcidiati dalle banche». Luca Ronconi, intanto, ha cominciato a metter piede nella nuova casa già da marzo per le prove dell'*Aminta*. □

Siad: eletto a Roma il nuovo consiglio

I soci della Siad, riunitisi in assemblea il 5 febbraio, nella sede sociale di via Po, hanno eletto a larga maggioranza il nuovo consiglio, composto dagli autori Silvano Ambrogi, Alberto Bassetti, Angelo Dallagiacoma, Adriana Martino, Mario Moretti e Mario Verdone.
L'assemblea ha altresì eletto come sindaci Antonio Nediani (presidente), Annabella Cerliani e Gennaro Aceto. Il consiglio, riunitosi successivamente ha nominato nel suo seno il presidente Mario Moretti, il segretario Mariela Boggio e il tesoriere Silvano Ambrogi. Il nuovo direttivo si propone di offrire agli autori il suo impegno perché possano essere conosciuti, pubblicati e rappresentati nei modi più opportuni, e si ripropone altresì di dare il massimo della diffusione alla rivista *Ridotto*, per la quale è previsto un rinnovamento nelle forme redazionali e nella distribuzione. Il consiglio metterà a punto una serie di iniziative in collaborazione con gli autori stessi per favorire il dialogo, la discussione e l'affermazione relativi alla nostra drammaturgia. □

A pag. 15, da sinistra a destra: Pietro Carriglio e Luca Ronconi.

Stabile dell'Aquila: Salveti lascia la direzione a Navello

ANNALUCIA BONANNI

Sebbene la fine del suo rapporto con il Teatro Stabile Abruzzese sia stata tutt'altro che indolore, Lorenzo Salveti, che per quasi quattro anni ha curato la direzione artistica dell'ente – in mezzo a difficoltà croniche di natura finanziaria e organizzativa – riesce a guardare oltre l'intricata selva delle polemiche che hanno accompagnato il suo allontanamento dal Tsa e a tracciare un bilancio tutto sommato positivo di quell'esperimento di politica culturale che l'ente ha con lui avviato e che continuerà con il nuovo direttore designato, che è Beppe Navello.
«Il tentativo – dice Salveti – è stato quello di sperimentare un nuovo modello di intervento del teatro pubblico. Mi era stato chiesto di fare del Tsa un teatro di produzione regionale ed io ho sposato fino in fondo questa causa. Abbiamo cercato di fare del teatro uno strumento di promozione culturale e di valorizzazione di tutto un territorio. In questo senso ogni mio spettacolo non aveva solo in sé le sue ragioni, ma doveva fare da traino agli obiettivi di questa politica. Spettacoli come *Fedra*, *Romeo e Giulietta*, *Metamorfosi*, dovevano adattarsi di volta in volta alla situazione del luogo in cui venivano realizzati, a seconda che ci fosse o no un teatro o a seconda delle esigenze cui lo spettacolo doveva rispondere. Di solito questi spettacoli erano legati a iniziative didattiche, iniziative che sono poi state al centro di interventi speciali come il Progetto Lanciano, un progetto multimediale realizzato in una località abruzzese da tempo priva del suo teatro; o ancora il Progetto Pescara, che, attraverso una serie di laboratori durati due mesi, ha messo in moto tutto il mondo teatrale della regione. E infine il «Cavallo di Troia», un progetto che ha coinvolto ben venticinque scuole in tutto l'Abruzzo, scuole in cui, grazie al supporto logistico e tecnico del Tsa, sono state realizzate drammaturgie e messe in scena teatrali che hanno suscitato un enorme interesse nei giovani. Di tutto questo – continua Salveti – sono contento: la linea ispiratrice era nitida e credo siano stati ottenuti risultati importanti».
HYSTRIO - *Quali sono state le difficoltà di una simile politica culturale?*
SALVETI - Le difficoltà erano legate all'imput idealistico, forse utopico del nostro tentativo, che richiedeva più che mai un lavoro di gruppo e un tipo di intervento, dal punto di vista dell'organizzazione e della promozione, del tutto particolare. Quando, come nel caso di *Romeo e Giulietta*, per esempio, si deve scenografare un intero paese, occorre una vera e propria regia organizzativa. Ed è fondamentale una pianificazione di interventi alla quale devono contribuire gli enti locali. Tutto questo è avvenuto nel modo in cui può avvenire in Italia, ossia con il condizionamento negativo degli scossoni della politica, nonché con il peso di quella parcellizzazione, di quell'ottica un po' comunarda che in questa fase storica sta prendendo piede.
H. - *Quali sono stati i suoi errori e quali sono i suoi rimpianti?*
S. - Credo che il mio errore sia stato di non aver valutato appieno quanto ci fosse di idealistico nella gestione che ho tentato di fare di un ente pubblico; ma credo anche che fosse un errore necessario, e che lo rifarei. Rimpianti non ne ho; ho piuttosto il dispiacere di aver visto peggiorare le condizioni esterne, da un punto di vista politico, su tutto il territorio nazionale. Il disfacimento dei partiti ha parcellizzato i gruppi di pressione, piuttosto che eliminarli. Prima, accadeva che dietro gli enti culturali si nascondessero interessi politici e clientelari. Ora che tutto ciò sta finendo, sembra non esserci più interesse per la sopravvivenza delle istituzioni culturali. Sarebbe il momento di capire che queste istituzioni non vanno utilizzate, ma solo lasciate vivere.
H. - *Tornerebbe domani a dirigere un teatro pubblico?*
S. - Prima vorrei capire cosa si chiede oggi a chi fa il nostro mestiere e poi lo farei, ma con occhi più disincantati e solo se riuscissi a vedere la possibilità di operare in quella direzione di cui ho parlato. Il mio lavoro al Tsa è stato in fondo una riflessione sul teatro pubblico, fatta, più che con gli addetti ai lavori, col pubblico. Il teatro appartiene ancora ai cittadini? Ecco, a questo tema, cui viene dedicato un convegno ogni tanto, ho cercato di dare un contributo operando nel concreto. Avrei voluto portare avanti questa sfida, non per una mia esigenza personale, ma perché credo ce ne sia un reale bisogno. □

La Banca di Roma per il credito teatrale

È stata stipulata in gennaio tra l'Agis e la Banca di Roma – Gruppo Cassa di Risparmio di Roma – una convenzione avente per oggetto l'effettuazione di operazioni creditizie a favore degli operatori teatrali associati e relativa in particolare alla anticipazione delle provvidenze statali a favore delle attività teatrali di prosa e gravanti sul Fondo unico dello Spettacolo, nonchè su appositi stanziamenti di Regioni ed enti locali.
La convenzione disciplina il rapporto *di anticipazione* del credito derivante dall'assegnazione delle provvidenze statali per il sostegno delle attività teatrali di prosa, nonchè di analoghi stanziamenti effettuati da Regioni ed enti locali.
Nei confronti delle iniziative teatrali di nuova costituzione, non disponendo di alcun precedente, la Banca concederà un *affidamento ordinario*, sulla base di un approfondito esame a preventivo dell'iniziativa.
Le richieste di anticipazione e/o affidamento potranno essere presentate presso qualunque sportello della Banca di Roma dei 1.200 presenti su tutto il territorio nazionale.
Nella fase iniziale, per consentire una corretta informativa ed organizzazione della Banca di Roma presso le proprie strutture, le richieste di anticipazione e/o affidamento dovranno essere rivolte alle filiali capo gruppo dell'istituto presenti nelle rispettive aree territoriali regionali.
La valutazione circa l'ammissibilità al credito da parte della banca potrà avvenire dal 15 maggio di ciascun anno ed avrà per oggetto l'80% dell'ammontare della lettera di assegnazione di cui si chiede l'anticipazione, che costituisce l'ammontare massimo del credito concedibile.
Valutata favorevolmente l'ammissione al credito, la banca attiverà l'affidamento in misura del 40% dell'80% calcolato sull'ammontare dell'assegnazione della precedente stagione; l'integrazione all'80% complessivo calcolato sull'ammontare dell'assegnazione di cui si chiede l'anticipazione avverrà su presentazione dell'originale o di copia autentica della lettera di assegnazione rilasciata dall'organo competente.
In aggiunta alla sottoscrizione di una procura irrevocabile all'incasso del credito maturando a favore dell'istituto di credito viene richiesto il rilascio di una fidejussione personale del responsabile dell'iniziativa teatrale o di chi per lui. Il tasso debitore nominale sull'affidamento concesso sarà pari allo 0,75 punti in più del prime rate Abi tempo per tempo vigente franco di commissione di massimo scoperto, con capitalizzazione trimestrale al 31.3, 30.6, 30.8 e 31.12 di ogni anno. Il tasso creditore nominale annuo sulle giacenze sarà di 5,125 punti in meno del prime rate Abi tempo per tempo vigente, con capitalizzazione annua al 31.12 di ogni anno. □

I TRE ANNI DI VITA DI UN SODALIZIO GIOVANE

LO STABILE «CORSARO» DI RAVENNA

MARCO MARTINELLI

Siamo arrivati, noi di Ravenna Teatro al terzo anno. La nostra scommessa è quella di dare vita a uno «stabile corsaro». C'è modo e modo di essere *corsari*; fra gli altri, quello di chi costruisce la propria identità costruendosi come Teatro, intendo come successione di opere e nello stesso tempo come edificio teatrale: luogo deputato nella città. Quello di chi non evita il mercato, ma lo accetta combattendo. Uno stabile che corre, alla lettera! Uno stabile in movimento! Non un carrozzone fermo, impantanato, lottizzato come ce ne sono tanti. Ma una casa del teatro: fuorilegge. Fuori dalle leggi mortali della noia, del teatro: fuorilegge. Fuori dalle leggi mortali della noia, del teatro come museo di cere, del potere ai mestieranti.

In Ravenna Teatro, le eredità dei gruppi che l'hanno formata, Albe e Drammatico Vegetale, si sono ormai fuse e con-fuse: adesso c'è Ravenna Teatro, e basta, articolata in nomi e cognomi. Se in precedenza i due gruppi fondatori avevano maturato uno stile riconoscibile, oggi lo spettatore e il critico devono mettere in moto una sensibilità più avvertita per decifrare la trama produttiva della nostra casa del teatro. Voglio dire: dentro Ravenna Teatro lavora un collettivo di artigiani che talvolta preferisce creare insieme, talvolta preferisce articolarsi in sentieri personali e differenti.

Siamo passati dalla forma gruppo (piccola famiglia d'arte) alla forma stabile (grande famiglia d'arte). Tale passaggio non è stato, e non è ancora, privo di pericoli. Ogni crescita ne ha. Avere in gestione entrambi i teatri comunali poteva, e può ancora, risolversi in una trappola: nessun filtro magico ci difende dal rischio di diventare dei burocrati, di perderci dentro la complessità della macchina organizzativa.

Quando il Comune di Ravenna ci ha proposto di prendere in mano i teatri, abbiamo ritenuto che occorresse un salto di mentalità: pensare al complesso delle nostre attività in relazione alla città intera. La città è l'insieme dei diversi pubblici che la compongono. Fin da subito, abbiamo ragionato in termini di dialettica tra le attività da svolgere all'Alighieri, Teatro di Tradizione, e al Rasi: due occhi vedono meglio di uno.

L'Alighieri resta il luogo deputato alla stagione di prosa: organizzando tale stagione, sai che non puoi sbagliare, che devi mantenere un livello alto degli abbonamenti, perché questa è la richiesta di una parte consistente della città. Abbiamo cercato di raggiungere tale obiettivo componendo cartelloni equilibrati, miscele di segni nuovi (Cecchi, per esempio) e richiami per il grande pubblico (Ranieri, per esempio). All'Alighieri non possiamo né intendiamo sragionare da estremisti, e certi spettacoli (anche bellissimi!) non glieli porteremo mai: e, d'altra parte, nessuno di noi vuole abiurare alla propria storia e trasformarsi in mercante, seguendo acriticamente i gusti di certo pubblico che riconosce gli attori solo se prima li ha visti sul piccolo schermo. L'aumento di abbonamenti, anche quest'anno (siamo passati da 2.600 a oltre 3.000, da quattro a cinque turni), in una fase difficile per il teatro italiano, ci conforta. Ma questi numeri vanno integrati con tutto il lavoro che facciamo al Teatro Rasi, fucina del nuovo, luogo di invenzione e di ricerca, cantiere in cui non pensiamo in termini di pubblico ma in termini di spettatori critici, lucidi, consapevoli. I tanti abbonati all'Alighieri vanno benissimo, ma se al Rasi parallelamente non coltivassimo i laboratori per le scuole, i seminari per giovani teatranti, gli intrecci con la musica e altre discipline, le stagioni di teatro ragazzi e di teatro contemporaneo, i progetti speciali come *Le vie dei canti*, *Il linguaggio della dea*, il *Dialogo della città con le sue energie*, se con tutta una *corsa* continua e furibonda non coltivassimo l'arte dello spettatore, anche il più sbandierabile aumento di abbonamenti non avrebbe senso.

Insieme al Kismet Opera di Bari abbiamo costruito, per marzo-aprile '94, un progetto a due voci dal titolo: *Silenzi Corsari*. A due voci perché lega insieme due case del teatro, due città, due Italie. Il titolo non inganni; non è un progetto su Pasolini. È un'altra cosa, *Silenzi Corsari*: è il provare a interrogarsi, in questi anni Novanta, su che cosa resti, impigliato in una palude di detersivi giochi a premio varietà calciatori risse nei salotti televisivi politici ladri buffoni che fanno i filosofi e filosofi che fanno i buffoni, del senso della testimonianza intellettuale. Ma sono anche altre le case del teatro a cui ci sentiamo vicini: da Asti a Padova a Cagliari, attraversano la Penisola, e sono i luoghi di una geografia di resistenza teatrale. Che c'è, ben viva, in Italia, in Europa, nel mondo, a dispetto di chi ritiene l'arte scenica un museo addomesticato. Piccola geografia planetaria, che chi ha la fortuna di percorrere con i propri spettacoli può verificare anche oltre confine. Esempio: l'anno scorso siamo stati invitati a rappresentare *Siamo asini o pedanti?* a Mulheim, ospiti del Theater an der Ruhr diretto da Roberto Ciulli, regista-filosofo emigrato in Germania trent'anni fa. Anche al Theater an der Ruhr, stabile *corsaro* (per come accoglie gli spettatori, per come inventa il rapporto con la città, per come costruisce cultura teatrale, per come sono all'interno le relazioni tra le persone – persone, non ruoli – e infine anche per gli spettacoli che produce), ci sentiamo vicini, nonostante i chilometri. Una geografia di luoghi differenti, accomunati dalla passione viscerale per il teatro, la malattia di chi continua a vedere nel rituale della scena qualche cosa di necessario, appunto, come le viscere. □

UNA DECISIONE CHE FA DISCUTERE

Bloccati i finanziamenti alla «Socìetas Raffaello Sanzio»

La Commissione Prosa dell'ex ministero dello Spettacolo ha escluso dal novero delle compagnie di ricerca la «Socìetas Raffaello Sanzio». Chiediamo a Claudia Castellucci, cofondatrice del gruppo, di riflettere su tale provvedimento.

HYSTRIO - *Con quali motivazioni la Commissione Prosa ha accompagnato tale decisione?*

CASTELLUCCI - Siamo stati esclusi per «motivi di merito artistico» con un giudizio insindacabile, non meglio articolato. Il verbale di quella delibera non ci è mai stato inviato. Noi abbiamo fatto richiesta di riesame della nostra situazione, anche se attualmente i membri della commissione sono irraggiungibili: come se non si trattasse di un organismo pubblico.

H. - *Soltanto la «Raffaello Sanzio» è stata esclusa dai finanziamenti pubblici. Perchè, secondo lei?*

C. - Si tratta di una scelta che deriva da ignoranza, se non da dolo. Non è possibile infatti capire questa nostra esclusione dalla qualifica di «teatro di ricerca» se si pensa che siamo una delle compagnie più rappresentative di questo teatro all'estero. Ma anche in ambito nazionale siamo abbastanza conosciuti. Inoltre la nostra è un'attività radicale, e forse questo è il motivo principale per cui siamo stati esclusi. Aggiungerei il fatto che abbiamo sempre preferito strade autonome che non ci vedessero coinvolti in aggregazioni di categoria. Non abbiamo mai cercato alcuna protezione.

H. - *La vostra ricerca non è mai stata osteggiata. Perchè secondo lei, questo accade ora?*

C. - Credo che questo sia un sintomo di stagnazione, e insieme di una degenerazione del modo di concepire la cultura teatrale, considerata da parte dello Stato, una faccenda puramente «amministrativa».

H. - *Come dovrebbe o potrebbe esercitarsi un controllo sulle decisioni di questi organismi pubblici?*

C. - La Commissione amministra denaro di tutti, perciò dovrebbe essere formata da persone al di sopra delle parti, competenti, non coinvolte in categorie che difendono interessi. Un'altra forma di controllo dovrebbe essere la periodica rotazione dei suoi membri.

H. - *Quali dovrebbero essere i criteri di valutazione?*

C. - Dovrebbero essere di due specie. In primo luogo verifiche del lavoro svolto dalle compagnie. All'interno delle venti compagnie del teatro di ricerca riconosciute dallo Stato, ci sono sicuramente realtà fantasma, che non producono. Anche la valutazione basata su motivazioni artistiche è legittima. Chi la emette dovrebbe però farsene responsabile, dichiarare i motivi che conducono a certe scelte, non agire nell'ombra. La cultura è un bene comune, per affermare questo abbiamo organizzato un convegno a Cesena. *Cristina Gualandi*

UN CONGEDO CHE È ANCHE UN *J'ACCUSE*

ATTISANI: ECCO PERCHÉ LASCIO SANTARCANGELO

«L'assenza di un dibattito culturale, il disimpegno degli enti locali, la mancanza di strutture adeguate e le discriminazioni politiche: troppi segnali di degrado mi hanno convinto che la mia esperienza era ormai conclusa».

ANTONIO ATTISANI

Al momento di assumere la direzione di Santarcangelo avevo dichiarato che ci sarei rimasto qualche anno e poi avrei passato la mano. Ciò perché credo che questo genere di lavoro si sviluppa soltanto se, a intervalli naturali, cambia la guida. Ora che ho lasciato, però, devo chiarire che non è stato solo per questo dato fisiologico ma per un complesso di motivi, alcuni dei quali sono di interesse generale.

Anche a Santarcangelo si avvertiva ormai una sorta di inerzia, si respirava un'aria da fine di un'epoca. L'organismo nel suo complesso sembra in preda a un'entropia di senso, che si rivela nella drammatica assenza di un vero dibattito culturale. Mentre i bilanci vengono erosi dagli interessi passivi e gli enti locali si disimpegnano, nell'indifferenza generale si è accantonato il progetto di costruzione del teatro, e un organismo che dovrebbe svolgere un'attività permanente non si è dotato delle minime strutture necessarie: non un riflettore o una centralina, un magazzino, una sala prove, una foresteria, niente.

Inoltre, alla mia direzione ha corrisposto un atteggiamento punitivo delle istituzioni. Queste, a fronte della dura critica per il malcostume con cui sono gestite, hanno classificato Santarcangelo tra i nemici mortali. Soprattutto il ministero e la Regione si sono distinti in quest'opera e hanno risposto con il loro linguaggio, cioè manovrando sui finanziamenti.

D'altra parte, proprio a causa del progressivo imbarbarimento culturale si deve registrare una accresciuta importanza di Santarcangelo come luogo dell'indipendenza, luogo nel quale si può manifestare il lavoro teatrale sul nuovo, un lavoro essenziale per tutto quel teatro che non gode di garanzie e protezioni. In questi anni di sale sempre più vuote di spettatori e di senso, Santarcangelo è diventato un luogo fitto di presenze significative per qualità e quantità.

La contraddizione fra i due dati appena citati, uno negativo e uno positivo, mi aveva fatto pensare che la soluzione ottimale per il festival e l'attività permanente sarebbe consistita in un cambio che avesse visto al mio posto un giovane artista, capace e combattivo, in grado di stabilirsi a Santarcangelo per salvaguardare il patrimonio acquisito e conquistare nuove posizioni. Questo il cambio che avevo ipotizzato e che è stato rifiutato, cambio che forse non avrebbe goduto inizialmente di un grande consenso, ma che avrebbe garantito la coerenza del nuovo.

È stata preferita una soluzione diversa, consistente anzitutto nell'assunzione di un atteggiamento mentale conforme al clima dominante. Un esempio del degrado: il nefasto assessore Felicia Bottino (Cultura, Regione Emilia Romagna), incapace di rispondere alle critiche rivoltegli, ha affidato a un piccolo stalinista di provincia l'incarico di fare fuoco sul sottoscritto, e la sua manifesta inadeguatezza in campo teatrale viene premiata secondo la logica consociativa: con la conferma. Tutte queste ostilità (alcune recensioni al festival manifestavano il chiaro invito a cambiare direttore), oltre alla reazione corporativa di chi si sentiva escluso e alla poco documentabile ma tenace campagna di denigrazione da parte di alcuni critici di regime, invidiosi della libertà altrui e magari desiderosi di mettere mano al festival, ha creato infine una grande stanchezza nell'istituzione, una voglia di normalità e consenso che si può comprendere anche se non approvare.

PROBLEMI ENORMI

Lo scorso anno il festival ha istituito, su indicazione del sottoscritto, un riconoscimento per un artista teatrale cui possano guardare le giovani generazioni. Ho voluto che prima di tutti si premiasse Leo, il quale ci ha ripagati con un bellissimo discorso che terminava con la parola «compassione». Poi Leo è stato nominato direttore, non per simpatia nei confronti del buddhismo tibetano, bensì perché è sembrato che il suo nome potesse salvaguardare la tradizione di Santarcangelo e, nello stesso tempo, assicurare una fase di consenso. A prima vista, nulla da eccepire.

Ma ho molte perplessità, che ho espresso anche a Leo, quando ha voluto parlarmi prima di immergersi nella sua progettualità (e nella sua attività preminente che non riguarda Santarcangelo). Giudico positiva la scelta di Leo rispetto alle altre alternative che si affacciavano. E bisogna essergli grati per i problemi enormi che ha accettato di affrontare. È difficile tuttavia dimenticare che Santarcangelo è solo la sua terza casa, dopo la compagnia e il teatro che finalmente gli hanno concesso a Bologna.

Tutti si manifestano soddisfatti, grandi promesse gli vengono fatte dalle istituzioni (anche perché credono di essersi liberate da un critico non cooptabile). Ma un rapporto non conflittuale con il potere, soprattutto con quello attuale, non è un buon segno. E non potrà non esserci conflittualità all'interno stesso di Santarcangelo, per i mille problemi ancora insoluti.

Sui programmi artistici di Leo si può dire a priori soltanto bene. Lo vedremo in un ruolo per lui nuovo. Vedremo se riuscirà a impedire che Santarcangelo diventi una colonia estiva di teatri sovvenzionati che si scambiano favori. Leo, oltre a avere molti impegni, non è un operatore e perciò nell'occasione gli sono spuntati attorno – in veste di collaboratori, consiglieri e proponenti – diversi nemici, non solo miei ma anche, spesso, suoi: si tratta di personaggi mediocri, alcuni dei quali hanno condotto una campagna sistematica contro il festival negli anni scorsi. E chi porta tale cultura dell'odio (agli antipodi della compassione) non è nemico soltanto di un piccolo uomo come me, ma dell'arte e della verità. Difficile dire che ruolo concederà Leo a simili personaggi, invece che ai validi amici di cui pure dispone, nella sua Santarcangelo, certo è che alcune cadute, anzitutto del buon gusto, sono già evidenti. Ma diamo tempo al tempo.

Per Leo continuo a provare un sentimento di affetto e di stima, oggi anche di pena per ciò che gli tocca, per gli abbracci mefitici che gli tocca ricevere. E non dispero che possa uscire bene da questa dura prova, da questo «patto del peggio» che vorrebbe utilizzarlo come autorevole garante. Ma una prova aspetta anche me e, soprattutto, le decine di compagnie con le quali ho lavorato in questi anni, perché sicuramente ci sarà chi cercherà di fortificare il proprio poterino teatrale con le menzogne sul passato del festival, mentre coloro che potrebbero obiettare non hanno i mezzi per farlo. Per fortuna, la cultura teatrale non è fatta soltanto di ritagli di giornale: il senso degli avvenimenti ha vita propria. E poiché Santarcangelo resta, chiunque lo diriga, una faccenda che riguarda tutto il teatro indipendente, quello che ho tracciato è uno scenario di prossime battaglie tra il vero e il falso nuovo. □

CRONACHE

MILANO - *La Fonit-Cetra ha presentato in compact-disc* Le mille voci dell'amore *itinerario di vita in dodici canzoni di Edmonda Aldini, tratto dallo spettacolo che l'attrice ha ideato per il Teatro Alla Scala. Curatore e direttore degli arrangiamenti musicali è il giovane Michele Fedrigotti, partner dell'attrice nello spettacolo visto al Teatro Nuovo di Milano. Il progetto dell'Aldini, attrice da sempre impegnata a restituire con la parola le immagini dell'anima, è articolato in tre tappe (*Oltre le colonne d'Ercole, Le mille voci dell'amore *e, in preparazione,* Fatti non foste a viver come bruti*). Poesia e musica all'insegna di Orfeo, qui assunto come guida spirituale di un viaggio iniziatico che mescola infanzia e maturità, echi e ricordi che portano le voci di Ariosto e Gozzano di Caproni e della Dickinson, di Dante e di Saba.* F.B.

TEATRO DI ROMA

Il Teatro di Roma parla italiano

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

Il Teatro Argentina è il teatro della tua città

DUE REGISTI GIUDICATI DALLE LORO ATTRICI

LAVORARE CON RONCONI E LAVORARE CON CASTRI

*Abbiamo interrogato Annamaria Guarnieri e Galatea Ranzi dopo l'esperienza spoletina dell'*Elettra *- Ronconi e Castri – dicono – hanno metodi diversi ma entrambi sanno ottenere dagli interpreti ciò che vogliono - Il primo cerca archetipi simbolici, il secondo procede per analisi psicologiche - Le gemelle Della Pasqua (i Dioscuri): Castri ha gli entusiasmi dei giovani.*

CLAUDIA CANNELLA

Massimo Castri ha dato inizio sotto l'egida del Teatro Stabile dell'Umbria – com'è noto – a un progetto che prevede la messinscena di tre tragedie euripidee (*Elettra*, *Ifigenia*, *Oreste*), attraverso le quali tracciare il percorso ideale di iniziazione al mondo adulto compiuto da Oreste. Per *Elettra*, prima parte della trilogia, ha lavorato, anche con due attrici di obbedienza ronconiana, Annamaria Guarnieri e Galatea Ranzi.

A loro, raggiunte a Spoleto, abbiamo posto alcune domande sulle differenze nei metodi di lavoro tra i due registi, mentre le gemelle Della Pasqua – da poco diplomate all'Accademia dei Filodrammatici, ma già presenti in due spettacoli di Nanni Garella – ci hanno raccontato la loro esperienza con Castri.

HYSTRIO - *Lettura a tavolino, con Castri e Ronconi: analogie e differenze di metodo.*

GUARNIERI - Direi che, pur trattandosi di due intellettuali, il lavoro di Ronconi è più di testa e quello di Castri più «di pancia», più psicologico. Il tempo che dedicano alla lettura è sfinente e grandissimo da parte di entrambi, almeno un terzo del lavoro. Forse Castri ne dedica un po' di più perché ha l'abitudine di tornare a tavolino durante il corso delle prove e Ronconi no. Castri lavora procedendo per ordine di successione di scene, Ronconi lavora per assemblaggio di parti differenti provate anche senza successione logica.

RANZI - Grossissime differenze di metodo, due approcci diversi non tanto con il testo, perché comunque c'è per entrambi un grosso lavoro a tavolino, quanto nel lavoro sull'attore. Con Ronconi si arriva ad avere una partitura del testo e questo mi ha sempre dato una grossa base. Vengono fissati dei punti fermi che, durante le prove e durante le repliche, si tenta continuamente di raggiungere. Mentre con Castri questo lavoro così minuzioso e preciso sulle intonazioni e sulla parola c'è meno e c'è invece di più un lavoro sull'immaginario. Quindi è meno codificabile, la meta da raggiungere è molto meno definita, ci si deve costruire dentro delle immagini, dei riferimenti per arrivare al risultato richiesto. Se Ronconi ha già trovato un codice per la recitazione, Castri mi sembra che lo stia sempre cercando, per altre strade.

H. - *Successivamente, quando si passa sulle tavole del palcoscenico, come lavorano i due?*

G. - È difficile da spiegare, è un po' un mistero come si lavora su un palcoscenico. Castri, essendo a mio avviso un regista di natura psicologica, chiede risultati immediati, istintivi, ma frutto di una minuziosa analisi interiore dell'attore personaggio. Ronconi tende a dare solo suggestioni, indicazioni, segnali da conquistare e da raggiungere autonomamente.

R. - A parte le differenze di metodo, sono entrambi molto pazienti e disponibili. La grossa differenza è che con Ronconi si punta sempre a un riferimento archetipico e simbolico, mentre per *Elettra* Castri ha voluto rifarsi a un realismo concreto, a una terrestrità dei personaggi molto forte, a qualcosa di personale, anche di «piccolo» perché umano.

H. - *Castri e Ronconi tendono a imporre agli attori soluzioni già precostituite o sono disposti a modificarle nel corso del lavoro?*
G. - Sono entrambi giustamente e fortunatamente dei grandi modificatori. Pur avendo le idee chiare su quello che vogliono accettano la collaborazione con l'attore, si servono di quello che l'attore propone, così come noi ci serviamo di quello che propongono loro. Sono comunque due teste diverse. Castri fa una lettura estremamente sofisticata del testo, dopodiché procede con un metodo di natura psicologica: tende a far pescare nel proprio passato, nella propria storia personale, nel proprio subcosciente, nei propri rapporti, nelle proprie mamme, balie, zie, Ronconi no. Con Ronconi bisogna inventarsi proprio tutto.
R. - Tutti e due hanno un'idea molto precisa di quello che vogliono. Ronconi è più deciso nel senso che l'idea che ha cerca di raggiungerla in ogni modo. Castri usa di più l'improvvisazione che in questa *Elettra*, essendo quasi tutti attori che non conosceva e che lavoravano con lui per la prima volta, gli è anche servita per capire come noi eravamo abituati ad affrontare i personaggi e come ci veniva più naturale farlo.
H. - *Il movimento in scena: chi dei due gli dà più importanza?*
G. - In assoluto fino a ieri pensavo Ronconi. Devo dire, però, che in questa messinscena dell'*Elettra* la gestualità, soprattutto quella che riguarda Elettra, Oreste e il coro/Dioscuri, è stata curatissima.
R. - Entrambi gli danno molta importanza. Con Ronconi, come la parola, anche il movimento è curato nel dettaglio, costruito al centimetro per arrivare a un archetipo simbolico. Anche Castri cura molto i movimenti, ma lascia più naturalezza agli attori.

DUE FORME DI ANTINATURALISMO

H. - *La parola e la recitazione. Ronconi impone un suo stile ben connotato. E Castri?*
G. - Per quanto riguarda Ronconi non è solo una questione di pause, di respirazione o di poggiature, si tratta di immersione nelle parole, di ricerca spasmodica dei significati più reconditi che poi, guarda caso, finiscono per essere i più semplici. Ronconi non chiede di solfeggiare le battute, chiede di vedere quello che c'è scritto e di riproporlo. Le parole sono la cosa più importante, nelle parole c'è tutto, contengono tutto. Non si tratta comunque di una ricetta magica, ma è così affascinante quello che chiede che viene un impulso sfrenato a imitarlo. Questo riguarda soprattutto gli attori molto giovani e i suoi allievi. Ronconi dà un grande materiale di lavoro e di studio che è interessantissimo da elaborare per chi ha già dell'esperienza alle spalle. Fatalmente, chi esperienza non ha tende a mimare e a ripetere, anche se i suoi saggi, in cui le carni sono più tenere e le menti più fresche, sono molto belli proprio perché tutti fanno esattamente quello che lui chiede. Noi più «scafati» non sempre ci riusciamo.
R. - Castri è molto attento ai ritmi all'interno di una battuta, di una frase o addirittura di un monologo. Però la battuta è meno costruita rispetto a Ronconi. Credo che la sua ricerca sia stata finalizzata a mostrare il mondo immaginario e interiore di ogni personaggio della tragedia, che è un po' quello che fa Euripide. Non sono più personaggi tragici, ma esseri umani che alla fine del percorso diventano addirittura dei bambini costretti ad affrontare qualcosa più grande di loro. Quel che si è voluto sottolineare era proprio lo scompenso tra il divino, l'oracolo, l'imperativo e l'interiorità dei «piccoli» uomini.
H. - *L'antinaturalismo di Castri e l'antinaturalismo di Ronconi: parliamone.*
G. - L'antinaturalismo di Castri parte dal naturalismo, che lui poi gestisce, frulla. L'antinaturalismo di Ronconi è, semplicemente, insito nella sua natura: è così la sua testa, la sua visione del mondo. Il teatro di Ronconi è semplice, leonardesco.
R. - In Ronconi il naturalismo è sicuramente evitato proprio per arrivare a questi archetipi simbolici. Riguardo all'antinaturalismo di Castri sono rimasta stupita perché, rispetto al percorso simbolico privo di precise connotazioni spazio-temporali che mi ero immaginata volesse compiere, a un certo punto delle prove ha virato verso una sorta di realismo.
H. - *Avete lavorato con entrambi i registi: come vi siete trovate?*
G. - Io ho sempre lavorato con chi desideravo. Sono contenta di aver fatto questa esperienza con Castri (dopo *Elettra* sarà la volta di *Ifigenia*) perché comunque è un «camminare» nel teatro. È un uomo molto intelligente, curioso, che mi ha chiesto cose diverse da quelle che mi chiedeva Ronconi. E tutto questo non farà che migliorarmi. Avevo fatto con lui *Il gabbiano* nella parte di Irina Arkadina, qui sono arrivata in ritardo, faccio Clitennestra che compare in una scena sola: il vero corpo a corpo noi due non l'abbiamo ancora avuto. In *Ifigenia*, invece, non uscirò mai di scena e ce la dovremo vedere io e lui

dalle tre del pomeriggio a mezzanotte, fino al debutto. Quello che è successo a Galatea per *Elettra* adesso succede a me per *Ifigenia*.
R. - Sono molto diversi come persone. Con Ronconi mi sembra di avere avuto sempre una tacita intesa. Con lui capisci tante cose lavorando sul testo, con Castri le capisci parlandone a parte. Le difficoltà che ho avuto con Castri non hanno niente a che vedere con il mio precedente lavoro con Ronconi, ma riguardano aspetti del personaggio che venivano fuori faticosamente: il lato violento, sguaiato, mascolino di Elettra, che all'inizio risultava sempre «leggera». La difficoltà è stata trovare questa pesantezza, questo attaccamento alla terra, questo pessimismo ormai così indurito. Era un personaggio che mi apparteneva poco sia per carattere che per frequentazioni letterarie. Comunque sono soddisfatta. Lavorare con Ronconi è sempre magnifico, ma sono disposta a tentare nuove strade se interessanti.
H. - *È sottovalutato, Castri, nel teatro italiano?*
G. - No, affatto. Lui è un uomo severo, selettivo, ombroso e credo che abbia quello che desidera avere. Certo Ronconi ha più fama, è stato più all'estero, ha avuto un'altra storia, per cui ha più alloro in vita. Ma sono entrambi uomini di teatro di grande qualità e intelligenza.
R. - Tutto dipende anche dal suo modo di essere: è una persona molto chiusa e forse ne paga le conseguenze ricevendo meno di quel che

merita. Da parte del pubblico mi sembra che abbia comunque il giusto riconoscimento.

H. - *La parola, adesso, alle gemelle Marisa e Paola Della Pasqua, che hanno interpretato le parti del coro e dei Dioscuri. Com'è stato l'impatto con Castri?*

MARISA DELLA PASQUA - Sicuramente interessante, è un vulcano: lavora col sottotesto, con la parola, col gesto. Quasi non si riesce a stargli dietro, è viscerale e cerebrale al tempo stesso. Il suo modo di lavorare è talmente coinvolgente e istruttivo che, pur avendo una parte relativamente piccola, abbiamo seguito tutte le prove. Prima abbiamo lavorato a tavolino e poi in scena, poi ancora a tavolino e poi in scena, mentre di solito, una volta esaurito il lavoro a tavolino, si va in scena e non si tocca più il testo. Abbiamo fatto anche un po' di improvvisazione, che non si fa mai e che è invece utilissima.

PAOLA DELLA PASQUA - Il bello di tutta l'operazione e che lui ti impartisce un metodo di lavoro generale, universale per qualsiasi tipo di testo. Dire metodo Stanislavskij è riduttivo: parte dall'attore, da quello che si è, non ti tira fuori nulla che non hai già dentro. La sua idea di base è molto forte ma è sempre modellata sull'attore che ha a disposizione. Castri lavora bene con i giovani perché hanno entusiasmo (e lui ne ha molto) e sono più duttili.

H. - *Qual è stata la difficoltà maggiore? Ci sono stati momenti di sconforto?*

M.D.P. e P.D.P. - Certamente, il momento di crisi è fondamentale nelle prove di uno spettacolo, poi lo si supera e si arriva a fare quanto richiesto. Abbiamo avuto tante piccole difficoltà, ma non una grossa in particolare. Castri è molto chiaro quando si spiega. Magari all'inizio non si riesce a dare quello che chiede, ma alla fine si arriva al risultato che vuole lui.

H. - *Il bilancio di questa esperienza?*

M.D.P. - Positivo, senza riserve. Castri ti dà gli strumenti di base per cui poi, seguendo la sua regia, e da lì non si scappa, hai la possibilità di fare il tuo lavoro e anche di divertirti, di «cambiare». Magari per il pubblico non ha nessun significato, ma per noi sera per sera sì. Infatti lo spettacolo ha continue possibilità di crescere, non è mai finito. Castri potrebbe rimetterci in prova anche domani.

P.D.P. - Come ha fatto per la ripresa dopo la pausa natalizia. Noi pensavamo solo di ripassare la parte, invece sono state prove utilissime che hanno cambiato ulteriormente lo spettacolo migliorandolo, come ci dicono spettatori che sono tornati a vederlo. □

A pag. 20, Annamaria Guarnieri (Clitennestra). A pag. 21, Galatea Ranzi (Elettra). In questa pagina, Marisa e Paola Della Pasqua (Coro) nell'«Elettra» di Euripide, messa in scena da Castri per il Teatro Stabile dell'Umbria.

LA NUOVA SCENA

Via Tisia 130, Siracusa, tel. 0931/32330
diretta da Dora Peluso

STAGIONE TEATRALE 1993/94

PRODUZIONI

Le serve, di Jean Genet
adattamento e regia di Dora Peluso
Interrogatorio a Maria, di Giovanni Testori
adattamento e regia di Dora Peluso
Cavalleria rusticana, di Giovanni Verga
adattamento e regia di Rosa Peluso
Alla moda, di O. Biancoli e D. Falconi
regia di Ody Itria
L'alba del III Millennio, di P. De Silva
regia di Dora Peluso
L'intervista, di Natalia Ginzburg
regia di Teresa Peluso

OSPITALITÀ

L'isola delle voci, di Leo Gullotta
Vuoti a rendere, di Maurizio Costanzo
con Valeria Valeri e Paolo Ferrari
Camere da letto, di Alan Ayckbourn
con Romano Bernardi e Alessandra Cacialli
Scommettiamo una cassa di birra,
di Cavallaro-Ciardo-Mirabella, con Gianni Ciardo

Gli interpreti: Giuliana Accolla, Pippo Bianca, Antonietta De Luca, Nadia Iemmolo, Deborah Lentini, Diego Maiolino, Amelia Martelli, Mirella Parisini, Dora Peluso, Emanuele Puglia, Turi Puzzo, P. Scaglione, Maria Rita Sgarlato

Scenografie di Riccardo Sipala

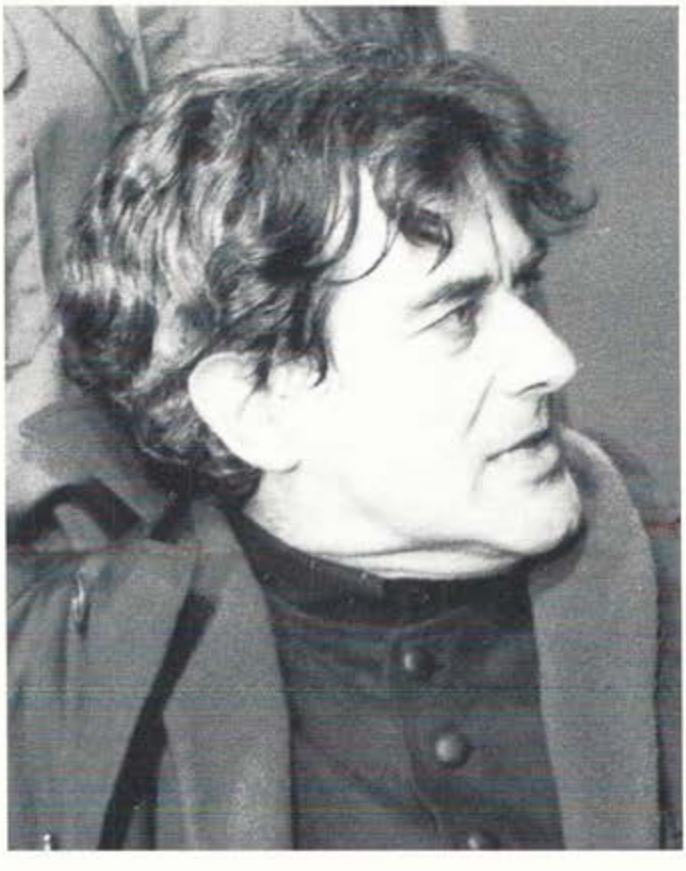
Musiche originali di Michele Pupillo

L'ESPERIENZA DI *VENEZIA SALVA* DELLA WEIL

IL METODO RONCONI: PARLANO TRE ATTORI NON RONCONIANI

Giuseppe Pambieri, Graziano Piazza e Antonio Zanoletti spiegano come si sono svolti la lettura a tavolino e il lavoro in palcoscenico, qual è stata la misura di intervento della regia, come sono state congiunte la parola e la recitazione e come si deve intendere l'antinaturalismo voluto dal regista.

FABIO BATTISTINI



Per *Venezia salva* di Simone Weil il regista dello Stabile di Torino ha riunito intorno a sé un gruppo di giovani attori fedelissimi, da Massimo Popolizio a Mauro Avogadro, inserendo anche alcuni allievi ed ex allievi della Scuola di Teatro torinese. E inoltre ha chiamato tre attori di estrazione diversa (Giuseppe Pambieri, Graziano Piazza e Antonio Zanoletti) coi quali non aveva mai lavorato. Anche a loro abbiamo chiesto di riflettere sulla loro esperienza, rivolgendo le domande che abbiamo posto alle attrici debuttanti con Castri nell'*Elettra* di Euripide. Tali domande concernono: 1) La lettura a tavolino. 2) Il lavoro di palcoscenico. 3) L'imposizione di soluzioni precostituite o la disponibilità a modificarle. 4) Il movimento in scena. 5) La parola e la recitazione nello stile ronconiano. 6) L'antinaturalismo di Ronconi.

Giuseppe Pambieri

1) Per quanto mi riguarda, posso dire che Ronconi lavora poco a tavolino, per esempio rispetto a Strehler con il quale ho fatto Edmund nel *Re Lear*. Ricordo i dieci giorni di prova al Piccolo, con Strehler che parlava e teorizzava; erano grandi lezioni di teatro che si ponevano in realtà come premesse per ogni problema relativo alle battute che si presentavano. Erano però sempre mirate al carattere del personaggio più di quanto avveniva con De Bosio, che fa un lavoro specifico sulla battuta. Devo premettere anche che non ho provato tutto il tempo con la compagnia dello Stabile di Torino perché impegnato a Roma con *L'inquilina del piano di sopra*, insieme a mia moglie, Lia Tanzi. Il lavoro con Ronconi, dopo due giorni di prove in settembre insieme a Popolizio e a Piazza, durante le quali il regista ha parlato moltissimo, lasciando intuire una visione globale dello spettacolo (che però non ha spiegato totalmente) è proseguito a Roma, a tavolino, con tutta la compagnia per quattro giorni.
2) Arrivato a Torino – si era già in piedi –, agevolato dalla parte messa a memoria, mi sono trovato pronto ad assorbire tutte le indicazioni di Ronconi. Contrariamente a Strehler (che ferma in continuazione) Ronconi ti lascia andare sulla battuta. Ti guarda sempre sorridente, un po' ironico; poi quando hai finito interviene con poche parole insinuandoti impercettibili dubbi che ti mettono in crisi. Ti conduce ad uno stato d'animo contrario a quello che dicono le parole e così la notte non riesci a dormire e allora riprendi in mano il testo e ricominci a lavorare.
3) Non direi che ci sia un'imposizione di soluzioni precostituite in Ronconi: inserisce pian piano gli attori nell'idea globale dello spettacolo. Modifica sempre, fino all'ultimo, il lavoro che si sta facendo in palcoscenico – questa è una cosa in comune con Strehler – e tende a una sintesi finale dell'assunto di partenza. Una volta andato in scena lo spettacolo, sparisce e non lo vede più. Forse il regista che concede meno allo spettacolo è Cobelli (con il quale ho fatto *Il mercante di Venezia* e *Il matrimonio di Figaro*). Fra Strehler e Ronconi, Cobelli è quello più caratterizzato; pone subito un'ottica pessimistica, cupa, nera, su tutto quello che è freschezza e gioia vitale. Segue un'idea dello spettacolo che vede in sogno e sulla quale lavora fino in fondo, riuscendo a volte ad ottenere cose bellissime.
4) I movimenti hanno sempre un grosso risalto nel suo lavoro, anche se sono molto ridotti o geometrici.
5) Ronconi è forse il regista che dà più importanza alla parola. Vuole, esige dall'attore una precisione che filtra l'emozione per arrivare poi al movimento. Mai la passionalità, mai la foga romantica. Deve circolare in ogni battuta una grande tensione ma l'emissione deve fluire lineare, mai affannosa.
6) L'antinaturalismo di Ronconi mi pare unico in Italia. In questo lo avvicinerei ai registi nordici. È un diverso modo di concepire il teatro, diverso dal nostro che ha radice nella Commedia dell'Arte. □

Graziano Piazza

1) Pochi registi come Ronconi sono in grado di trasmettere già ad una prima lettura le coordinate necessarie ad intraprendere una analisi del testo; a suggerire le premesse secondo le quali i significati respirano in una zona limite in cui «tutto è possibile». Relativamente ai possibili approcci per i testi trattati esistono delle analogie di metodo con Stein (con cui ho lavorato nel *Tito Andronico*) per il paradossale rigore nel non cercare il tono, ma l'equilibrio della premessa che diviene senso (e quindi tono, colore, ritmo, volume...). L'occasione di lavorare con Castri non si è finora mai presentata; si è inseguito un possibile incontro mai avvenuto. Con Garella (che proviene dall'assistenza a Castri e con il quale ho lavorato negli *Innamorati* di Goldoni), l'attore già a tavolino è stimolato a ricercare tra le proprie immagini un terreno comune sulla base della precisione logica; ma poi la partita sarà solo in scena.
2) Più volte Ronconi è stato in scena a soffiare piano dei sensi e a volte, dopo aver capito, mi succedeva di sorridergli e lui, credo soddisfatto: «Perché ridi?». È la fascinazione dello stupore. Stein, con una spada mi mostrava come si potesse recitare con un ritmo diverso dal vortice del duello e poi, lanciandomi la spada: «Gli attori tedeschi sanno recitare Hölderlin giocando a calcio; sviluppa, sviluppa in questo senso». Anche con Garella s'instaura una competizione positiva atta a stimolare, a superarsi: «Ti faccio vedere come fai», chiaramente esagerando ma cogliendone il centro, l'impulso.
3) Credo che stia all'attore proporre anche all'interno di soluzioni registiche precostituite, così da indurlo a valutare nuove prospettive. *Venezia salva* è stata una ricerca continua, con la sola premessa di seguirne integralmente il testo, di per sé già una soluzione, ma scandagliando tutte le possibilità (in realtà neanche il testo è costituito). Non so dire se con Ronconi sia sempre così o se in questo caso fosse auspicabile un atteggiamento del genere. Spesso ho comunque incontrato registi in grado di modificare non tanto le loro premesse, che hanno a che fare con la ragione stessa della scelta del testo, quanto le modalità d'intervento sull'attore per farlo avvicinare all'idea (a volte con un'illusione di grande libertà).
4) Forse risulta retorico dire che per Ronconi il movimento è il paesaggio lineare (non ama le diagonali) della necessità del dire, la ragione fisica dello spazio interno della parola; spesso la sola attenzione a spostare il baricentro diventava un grande movimento; mi pare comunque che sia in un labirinto mentale che bisogna districarsi. Come con Tiezzi (per il *Paradiso* e *Adelchi*) e al suo teatro di poesia, l'esperienza fatta con l'euritmia portava il verso ad una composizione di «oggetti di parola» in movimento. A differenza di Besson (per *Mille franchi di ricompensa* e *Tuttosà e Chèbestia*), che fa del movimento già il racconto caratterizzante del personaggio, la condizione fisica esteriore che quasi va al di là delle parole.
5) È stata la necessità di un linguaggio che portasse la parola, i significati, ad uno stadio di possibilità «altra», a convincermi di quello che poi risulta un modo, uno stile ronconiano. La semplice logica, ad un primo livello, di una frase non poteva forzare una drammaturgia quasi inesistente; l'amicizia del mio personaggio verso Jaffier non è soltanto una passione, anzi non lo è affatto. È una virtù, necessita di una lontananza, di una coscienza inquieta di qualcosa d'inconoscibile. La parola, la recitazione non deve rappresentare, ma evocare. In altri progetti mi è mancato a volte uno stile, a volte ho goduto di non averlo. Con Stein, ad esempio, la scommessa mi sembrava quella di definire uno stile «aperto», non-definito; di razionalizzare concretamente la fluidità di uno sviluppo. Diceva: «Devi dare cibo, con queste parole deve succedere qualcosa, devi provocare pericolo concreto». La condizione di pericolo è una tensione a fare accadere qualcosa, tensione comune a Ronconi.
6) Credo di avere già detto in che cosa consista l'antinaturalismo ronconiano. Posso soltanto ancora dire che per attuarlo si deve usare un fortissimo naturalismo interno, mi pare che sia nel silenzio, nelle pause che viva il naturalismo ronconiano. La scorsa estate con la Pozzoli, anch'essa assistente di Castri, per *La tragedia spagnola* di Kyd, abbiamo creato le condizioni di un lungo laboratorio con un folto gruppo di attori, disponendoci con improvvisazioni a setacciare i modi espressivi più efficaci per diventare narratori attivi di un racconto comune, utilizzando immagini di sintesi che ci indicassero un contenitore possibile a formalizzare lo spettacolo; non si è creato un contenitore unico, forse solo per il pudore di rischiare, ma i momenti più toccanti erano quelli di un uso naturalistico che si piegava alla volontà di seguire qualcosa che forzasse i termini, portasse ad un limite di credibilità. Il punto è un insieme infinito di punti. □

Antonio Zanoletti

1) Con Castri non ho mai lavorato e con Ronconi è stata la prima volta. Mi ha voluto dopo avermi visto in *Madre Coraggio* con Piera Degli Esposti, dove facevo il Cuoco Lamb, regia di Calenda. Il periodo della lettura a tavolino non è stato lungo ma intenso e con luci basse, quasi al buio. Si imponeva subito, lavorando così, una grande concentrazione. La lettura che Ronconi fa del testo è chiarificatrice della scrittura. Niente psicologismi. Ne fa una partitura musicale. Ne cerca un ritmo interno e aborrisce le appoggiature tradizionali o peggio, scontate; sì che le parole acquistino più significati e l'attore si abitui ad andare al di là della parola stessa e ne insegua il pensiero che scorre dietro. All'attore è richiesta la consapevolezza del proprio ruolo, della propria funzione: strumento, mezzo tra il testo e il pubblico. È un grande ironico e crea subito un clima di lavoro pacato, largo; più di una volta si é ironizzato sugli attori che «entrano nel personaggio, si macerano dentro». L'emozione è un'altra cosa, ha altre vie. Dal palcoscenico, però, ha ripristinato più volte momenti di rilettura con tutta la compagnia a tavolino, per ripulire il testo e ri-consapevolizzarci.
2) Lavora a tessere, a mosaico, non in successione. Come se mettesse dei piani di appoggio, delle chiatte di base a tutto il testo. Dà all'attore un tracciato sul quale lavorare, delle suggestioni e dei punti di arrivo. Sarà compito dell'attore raggiungere poi queste mete con la propria creatività. Pronto a rimettersi in gioco e a disfare quello che ha costruito il giorno prima senza rammarichi. Ti abitua ad una relatività, a non precostituire nulla. Tutto questo in un clima di grande serenità.
3) Assolutamente no. Non viene con soluzioni precostituite. Non solo, ma è pronto a prendere una tua proposta se è valida e ha una sua ragione, e mantenerla. Accetta la collaborazione dall'attore, la vuole, ma tutto questo senza troppe chiacchiere. Non è un affabulatore. In ciò mi sono trovato a mio agio. Io non parlo molto e cerco di «mostrare» dopo un percorso sotterraneo di lenta gestione. I primi giorni

ero preoccupato, non conoscendolo. Non «scodello» subito quel che faccio ma vado per gradi. Gli dissi di avere pazienza con me che non sapevo ancora cosa avrei combinato; mi rispose che nemmeno lui sapeva quello che avrebbe fatto. Mi sono sbloccato e ci siamo capiti subito.

4) Il movimento in scena è curato da Ronconi con molta minuzia. Anche quando sono ridotte all'osso, come nel caso di *Venezia salva*, dove si parla di tragedia immobile consumata dentro i personaggi, segue delle linee di forza che in certi momenti arrivano a diventare irruzioni di movimento, come uno sconquasso su una superficie liquida immobile.

5) Credo ci sia un equivoco in atto. Ronconi non impone uno stile. Sarà l'intelligenza dell'attore ad accordarsi al suo stile personalissimo certo, che non può che essere tale visto che con lui si recita un sottotesto immaginario, si spremono dalle singole parole più significati. Ma sarebbe un guaio per l'attore prenderne solo la scorza esterna. Risuonerebbe come un vuoto involucro. Insisto nel credere che voglia l'attore consapevole in ogni momento.

6) Paradossalmente l'antinaturalismo di Ronconi persegue una ricerca di assoluta semplicità ed essenzialità. Che è in fondo il suo stile teatrale. Qui si è lavorato sulla parola come «impulso», «urgenza», scomponendo anche la sintassi, la costruzione della frase, così come a volte nella vita si scompone e si frammenta il pensiero e si cerca la parola selezionandola. Penso a certe punteggiature in Pirandello. Per anni e per mia fortuna, ho lavorato sulla parola di autori-poeti come Jacopone, Alfieri, Claudel. L'esperienza con Ronconi, oltre che felice, è stata un ulteriore stimolo a lavorare in una direzione di scavo progressivo, alla ricerca di più significati della parola. Oltretutto insiti nel teatro della Weil, dove davvero dovevano essere «svelati». Su questa linea di ricerca sicuramente è stato determinante il mio incontro con Piera Degli Esposti, e come non ricordare lo scomparso Franco Parenti, per me un maestro, nella mia pur breve stagione al Pierlombardo? Antinaturalista, certo! Curiosamente, questa esperienza con Ronconi mi riporta al mio debutto con Strehler. Tutto sommato non sono poi così distanti. Per altre vie, arrivano ugualmente agli stessi risultati, alle stesse vette. Forse che Strehler ama la recitazione «naturalistica»? Ma quando mai! □

A pag. 23, Giuseppe Pambieri. A pag. 24, Graziano Piazza. In questa pagina, Antonio Zanoletti. Tre immagini di «Venezia salva».

HANNO SCRITTO

UNA LETTERA DEL GIOVANE REGISTA

Syxty: «Ma è vero che imito Ronconi?»

Gentile Ugo Ronfani, innanzitutto voglio ringraziarla di essere venuto a vedere *Agamennone* e poi di aver recensito lo spettacolo. Anche se è proprio la sua recensione la causa di queste mie poche righe.

Mi è sembrato di ravvisare nel suo scritto un certo insistito riferimento al lavoro di Ronconi. Non me ne voglia, ma vorrei precisare che la scelta di fare *L'Orestiade* nella versione di Pasolini, non è certo venuta per emulare i gesti del «maestro» nell'averci presentato ben tre tragedie di Pasolini. I nostri programmi erano – prima dell'estate '93 – un *Amleto* nella traduzione di Cesare Garboli, poi per motivi economici ci siamo visti costretti a rinunciarvi. E allora abbiamo pensato ad un progetto «a tappe» da realizzare con un gruppo di attori, che per un numero complessivo di 66 repliche, avessero la possibilità di sperimentarsi in ruoli e parti diverse. Occorreva poi un testo classico, che facilitasse anche un certo qual «sbigliettamento» con le scuole e con il pubblico di «Invito a Teatro» e così si è pensato alla trilogia eschilea. Esistendo una versione di Pasolini ci è sembrato naturale sceglierla, per avere una lingua più adatta alla scena, e nel mio caso personale esisteva già il precedente della mia messa in scena di una delle tragedie del poeta friulano *Orgia*, andata in scena a Milano anni fa e poi ripresa, di cui lei – credo – non fu spettatore. Ecco, a grandi linee, l'iter della scelta di questo progetto. Ronconi, francamente, c'entra poco; se non la coincidenza con il suo progetto Pasolini e un più ampio progetto su Pasolini, di cui si è fregiato il nostro neo-assessore cittadino. Quanto al suo invito quindi ad abbandonare i maestri, le posso garantire che io Ronconi l'ho incontrato per la prima volta alle prove a tavolino della ormai famigerata *Aquila bambina*, e che da allora nutro per lui la più alta stima, ma per generazione e modo di intendere la contemporaneità del teatro, credo ci sia una grande differenza. In una cosa posso darle ragione: è vero che uno degli attori del mio spettacolo, Carlo Pedron, nel ruolo di Agamennone, è un attore che ha avuto esperienze con Ronconi ed è possibile, come io stesso ho avvertito nelle prove, che abbia mantenuto una personale ricerca basata sulle sue precedenti esperienze. È anche possibile – come spesso accade – che gli attori cerchino un certo qual «contagio» fra loro (nei miei progetti spesso accade) e che quindi in alcuni punti possano essere ravvisati toni e gesti «straniati», ma mi creda può essere solo il frutto di qualche assonanza. È pur vero che in questi anni ho lavorato molto con gli attori, cercando di inseguire una recitazione anti-naturalistica, forse epica, sicuramente più «visionaria», anche se con quest'ultimo termine mi esprimo ancora vagamente. Le cesure, i ritmi, i fiati, l'emissione vorrebbero andare nella direzione di una «voce» incarnata dal corpo e dal sangue, in un duello cruento e passionale con una parola «esterna» al corpo dell'attore, che rimane appunto «drammaticamente esterna», strappata, «lacerata», direbbe Testori. Ecco, è proprio con Testori, degli ultimi anni, che ho trovato più consonanze (e quanti nostri colloqui serali, quanti suoi interventi sul mio scrivere e sul mio fare teatro!). Non vorrei che lei in qualche modo mi fraintenda, ho apprezzato moltissimo la sua recensione critica, come sempre mi accade quando ho la fortuna di averla spettatore ai miei sforzi di giovane regista teatrale (ben consapevole di dover fare ancora molta strada, se me ne verrà data l'opportunità dai tempi e dalle circostanze!); ci tenevo solo a «spiegarmi» con lei, puntualizzando il mio percorso personale che continua nella sua direzione, spero autonoma. Negli ultimi tempi, con «l'affaire Ronconi» (ormai lo definirei così), ho incontrato spesso diffidenza e qualche fraintendimento (forse anche qualche nemico in più), ma il più delle volte ho incontrato anche grande rispetto, interesse e disponibilità, per il mio lavoro che – mi creda – prosegue autonomamente e sganciato da qualunque ombra o afflato di un regista, che ha tanto segnato la storia del teatro italiano contemporaneo, quale è appunto Luca Ronconi... Non voglio tediarla oltre. La ringrazio dell'attenzione che ha voluto prestarmi e la saluto cordialmente. Voglia gradire i miei più sinceri auguri per il suo lavoro. Con stima, grazie. *Antonio Syxty*

Volentieri pubblico la lettera che mi ha indirizzato Antonio Syxty, limitandomi a togliere la parte finale perchè riferentesi, con apprezzamenti lusinghieri che non merito, ad un mio testo teatrale. È questa di Syxty una lettera che mostra una civilissima attenzione verso le opinioni altrui, una disponibilità al dibattito che fa onore ad un giovane autore-regista e la preoccupazione di mantenere entro termini corretti (del che si sente gran bisogno!) i rapporti fra chi fa il teatro e chi è chiamato a esercitare la critica. Pubblico la lettera perchè mi pare sviluppi con buoni argomenti una questione di attualità: quella dell'influenza che una scuola registica dal segno forte come quella di Ronconi può, deve e non deve esercitare sulle nuove leve del teatro.

La rivendicazione di autonomia di Syxty (nel rispetto doveroso ed evidente verso il maestro che ha fatto conoscere il suo testo L'aquila bambina*) mi sembra a questo riguardo rassicurante. Ne prendo atto tanto più volentieri in quanto io, avendo seguito il lavoro di Syxty come autore e regista, di questo senso di autonomia tutto sommato non dubito. Resta che è nell'aria un «ronconeggiare» abbastanza diffuso fra i giovani; che certi segni della lezione di Ronconi vengono introiettati talvolta acriticamente, che in tutto questo ci può essere il rischio di un'«antiaccademia accademica». Discorso però che non rivolgevo – e tantomeno, dopo la sua lettera – non rivolgo a Syxty, ma pongo in generale, come modesto avvertimento, e semmai indirizzo agli attori, per il peso che la loro vocalità e la loro gestualità hanno in un allestimento. Sicuro di essere capito sia da Syxty che da Ronconi, con ricambiata stima e auguri.* U.R.

UN CONVEGNO PER LO SPETTACOLO DI RONCONI

SIMONE O L'UNITÀ TRA PENSIERO E VITA

Nel fervore della sua breve e intensa esistenza si fondevano ispirazione religiosa e impegno sociale - La politica come riconoscimento dell'altro.

MIRELLA CAVEGGIA

Simone Weil, che nell'arco breve di una vita intensa (è morta a 34 anni nel 1943), ha analizzato con sensibilità rara e con acuto senso sociale i momenti di crisi che continuano ad attraversare il nostro tempo, in occasione della messa in scena della sua opera teatrale *Venezia salva*, è stata il centro di un convegno svoltosi a Torino e la sua elaborazione filosofica per due giorni è stata oggetto di riflessioni approfondite.
Figura complessa e affascinante, la scrittrice francese, una delle maggiori pensatrici del Novecento, è personaggio non solo attuale, ma in anticipo sui tempi che continuano a porgere con urgenza questioni cruciali e scottanti. Oggi più che mai, mentre le idee hanno perso la loro pregnanza e la nostra società si dibatte in una situazione morbosa, si avverte il bisogno di pensieri nuovi e di rimedi radicali: ecco allora che assumono straordinario significato la dolorosa e fervida testimonianza e il rigore morale di questa intellettuale raffinata, che nel segno della verità e della partecipazione ha indicato la via dell'equilibrio fra l'umanità e le cose.
Non sorprende dunque che specialmente fra i giovani, l'interesse per il pensiero di questa giovane donna, che ha sentito tanto imperioso il bisogno di «impegnarsi», sia andato crescendo negli ultimi anni, che i suoi scritti e tutta la sua azione vadano assumendo toni profetici e che la sua voce trovi un'eco nella cultura, nella religione, nel sindacalismo, nella politica.
Nata a Parigi il 3 febbraio nel 1909 da famiglia della buona borghesia israelita, compiuti gli studi di filosofia, Simone Weil già all'età di 22 anni insegna in un liceo questa disciplina. Dotata di una intelligenza prodigiosa, di acutezza e di delicatissima sensibilità, ben presto è ferita dal problema della condizione operaia, si allarma davanti al minaccioso regime hitleriano e condivide la miseria del proletariato, tanto da sollecitare il lavoro come operaia. Sarà proprio questa impresa – che la segnerà nel morale e nel fisico – a condurla alla

Anche i fantasmi di Sarajevo nella *Venezia salva* di Simone Weil

UGO RONFANI

VENEZIA SALVA, di Simone Weil (1909-1943). Traduzione (bene) di Cristina Campo. Regia (antinaturalistica, metaforizzante) di Luca Ronconi. Scena (sotterranea città della guerra) di Carmelo Giammello. Costumi (del nostro tempo) di Ambra Danon. Con (in ordine di efficacia) Massimo Popolizio, Giuseppe Pambieri, Mauro Avogadro, Graziano Piazza, Antonio Zanoletti, Marzio Margine, Pino Michienzi, Lorenzo Loris, Alfonso Veneroso, Viola Pornaro e Marta Richeldi. Prod. Stabile di Torino.

In un teatro che ripete stanchi riti, Ronconi continua la sua coraggiosa esplorazione della tormentata scena europea del Novecento: Holz, Kraus, Bernanos, Capek ed ora Simone Weil, la ragazza ebrea professoressa di filosofia, sindacalista, antifranchista, agente della Francia libera; la «fonte ardente» che cercava l'assoluto in mezzo alle buie vicende fra le due guerre, e che s'era spenta a 34 anni in un sanatorio del Kent.
Scrittrice incompiuta e pubblicata postuma, viva soprattutto nei suoi *Quaderni*, Simone ha lasciato un abbozzo, allo stato avanzato, di tragedia che si rifà alla misteriosa «congiura degli Spagnoli» nella Venezia del primo Seicento, come raccontata dall'abate di Saint Real. È – dice Cristina Campo – un «oratorio tragico sulla perdita della realtà», nel buio della congiura contro la Repubblica veneta che trasforma un traditore, il capitano di vascello Jaffier, in un eroe determinato, nonostante il massacro dei suoi e la condanna all'esilio, a salvare Venezia e, con Venezia, la bellezza del mondo e la solitudine dell'uomo che spezza la spirale della violenza. Una storia che riflette l'ossessiva affermazione di Simone della poesia e della verità in essa contenuta contro il «disordine costituito» della società della guerra. E che si dilata adesso, nella lettura di Ronconi, in una fremente dimostrazione della inutilità delle guerre per il potere, fino alle tragedie di cui siamo testimoni oggi. È a Sarajevo che si pensa, infatti di fronte all'allestimento ronconiano: appena qualche rinvio iconico al Seicento veneziano nel palazzo del segretario del Consiglio dei Dieci e per il resto un enorme scantinato (spazio scenico via via determinato dai movimenti dei personaggi) con tubature gocciolanti e grigi muri di cemento; una città sotterranea, allagata, sinistra, claustrofobica dove sono adunati i fantasmi delle ultime guerre coloniali e i cani arrabbiati dell'ex Jugoslavia.
Era molto rischioso cercare di trarre un affresco tragico dalla sinopia della Weil, da questo «opus in fieri» dove parti finite o quasi (ci sono passaggi in prosa che avrebbero dovuto essere versificate) si incrociano con appunti e didascalie sul futuro assetto del testo. Ronconi ha scelto di far dire queste tracce senza soluzione di continuità con il recitare i passaggi compiuti, così introducendoci (esperimento di estremo interesse) nel «teatro mentale» dell'autrice. Ronconi ha orchestrato questo testo incompiuto – ma ricco di momenti di alta drammaturgia che rinviano a Euripide, Racine e Shakespeare – con la sua sintassi scenica ormai unitaria e compatta, accentuando le scansioni naturalistiche usate per Holz, Kraus e Pasolini, liberandosi dalle costrizioni del tempo e dello spazio, raffreddando spinte espressionistiche con toni distanziati: ed esigendo dagli attori – anche da quelli di non stretta «osservanza ronconiana» come il Pambieri, che ha saputo fondere i suoi personali accenti con le regole di gruppo, o lo Zanoletti – di calare ogni personaggio in un ben determinato amalgama recitativo. Questo codice registico dà plastica, suggestiva compattezza alla visionarietà weiliana, ai bellissimi squarci poetici: la percezione del «dovere del tradimento» di Jaffier nella contemplazione di Venezia (Popolizio ha reso ottimamente le contorsioni morali del personaggio, tormentato Amleto della congiura); l'esaltazione con cui l'architetto della cospirazione Renaud parla del giocattolo del potere con le sottigliezze di Machiavelli (un Pambieri eccellente nei suoi astratti furori); la foia del saccheggio dei militari intorno alla cortigiana greca (Viola Pornaro); le grazie di una femminilità ignara degli orrori della guerra nei sogni di giovinezza di Violetta, la figlia del Segretario (Marta Richeldi e Mauro Avogadro); la bruciante meditazione di Jaffier sul suo necessario tradimento e il suo straziato confronto con l'emissario del Segretario che deve consegnargli i trenta denari (un impegnato Zanoletti), e il bel finale di luce. □

morte prematura.
Fin da piccina Simone Weil prova orrore e ripugnanza per la menzogna. Tutta tesa alla ricerca della verità, la persegue con fervore quasi ossessivo. Fino alla fine, sopraggiunta a Londra in seguito alla tubercolosi, ogni suo pensiero, ogni scritto, ogni azione recano il riflesso e la preoccupazione di questo impegno.
Ispirazione religiosa e analisi sociale hanno dato corpo alla riflessione di Simone Weil che ha teorizzato una politica fondata sul riconoscimento dell'altro, sulla presa di coscienza e la condivisione, perché non si dà virtù politica senza percezione della condizione umana nel mondo.
I relatori del convegno torinese (fra questi André Devaux, Giancarlo Gaeta, Pier Cesare Bori, Guglielmo Forni e Gabriella Fiori, a cui si deve una biografia della Weil, edita da Garzanti) hanno messo in rilievo la costante, caparbia ricerca della verità da parte della Weil: in occasione del suo impegno in fabbrica, nella guerra civile spagnola, nella critica ai regimi totalitari, nell'avvicinamento ad un cristianesimo senza dogmi. Uno spirito aperto e ardente le hanno ispirato le passioni che l'hanno fatta vibrare con tanta intensità e che hanno sempre avuto in lei una doppia valenza; da una parte il desiderio appassionato del vero e dall'altra dolorosa agonia nel combattimento esercitato sui meccanismi sociali, il potere, la libertà, la ragione, la fede. Ma se l'hanno lacerata le contraddizioni che gravano su questo mondo sfigurato dall'ingiustizia, non è mai venuta meno in lei la straordinaria unità tra pensiero e vita.
Nella verità, senza la quale lei avrebbe preferito morire, Simone Weil ha intuito il principio di un insieme che ingloba il bene, la giustizia, la bellezza, tutti gli autentici valori dell'uomo. Sosteneva però che per coglierne l'essenza e per lasciarsi investire dal pensiero, occorre che il desiderio di questo approdo sia sostenuto dallo sforzo della concentrazione, da una sempre vigile attenzione.
Alla luce di questo imperativo, nel dramma incompiuto dell'autrice – uno straordinario intrico di emozioni messe a nudo fino allo spasimo dalla lettura ronconiana – il principio della riflessione profonda si impone. Davanti all'attenzione appassionata del protagonista i sogni dei rivoluzionari si sgretolano. La verità, insieme a Venezia, è salva.
Il convegno è stato organizzato da: Centro Studi del Teatro Stabile, Assessorato Cultura Città di Torino, Dipartimento Filosofia Università di Torino. Collaborazione del Centre Culturel Français di Torino, Association pour l'Etude de la Pensée de Simon Weil di Parigi.

A pag. 26, Simone Weil.

Bordon e Archibugi premiati con l'Idi '94

La commissione giudicatrice del Concorso Idi 1994 per opere inedite di autori italiani ha dichiarato all'unanimità vincitori ex aequo i testi *La notte della vigilia* di Luca Archibugi e *Caro Elvis, cara Janis* di Furio Bordon.
La commissione, presieduta da Paolo Emilio Poesio e composta da Antonio Calenda, Domenico Danzuso, Paolo Petroni, Ugo Ronfani, Lorenzo Salveti, Enzo Siciliano e Carlo Vallauri, ha scelto il testo di Archibugi per la trasparenza e la misura con cui ripropone un gioco intelligente di teatro nel teatro, suggestivo e ricco di presagi nella sua verità più forte della realtà; e quello di Bordon per la capacità di evocare un ritratto psicologico di graduale identificazione in due simboli distruttivi, restituendo la difficile e dolorosa figura di una ragazza d'oggi anche nel ricordo dei due genitori.
I testi sono a disposizione degli operatori culturali presso l'Idi - via In Arcione, 98 - 00187 Roma - tel.: 06/67.86.794-67.93.252.
I copioni pervenuti all'Istituto per il concorso potranno essere restituiti a tutti coloro che ne faranno richiesta entro il termine di 60 giorni. Le spese postali sono a carico del richiedente. □

HANNO SCRITTO

Premiato ma non rappresentato: è il drammaturgo italiano

Sono un autore drammatico che da vent'anni sopravvive ai tempi avversi al teatro italiano contemporaneo. Come tale, ero interessato a sapere meglio quale fine fanno i testi premiati al concorso che l'Istituto del Dramma Italiano indice annualmente e opportunamente, per tener fede ai suoi compiti istituzionali. Ho fatto scoperte interessanti.
Nel già lontano 1981 era stato premiato il testo Ars amandi di Ovidio, *di Antonio Nediani. Nel 1991 una bella favola drammatica di Fabio Storelli,* Lo scandalo dell'albero Piuccio, *che evocava la figura di padre Pio. Nel '92 allori del premio erano andati a* L'anniversario *di Raffaella Battaglini e a* Isabella e la luna *di Ubaldo Soddu, mentre* Assalto al paradiso *di Claudio Tomati era stato lo stesso anno premiato nella Selezione Autori nuovi. Sempre Raffaella Battaglini con* Conversazione per passare la notte *è risultata vincitrice del concorso 1993 insieme a Roberto Cavosi con* Rosanero.
Ebbene: a differenza di altri autori più fortunati, non mi risulta che questi vincitori di un regolare concorso nazionale siano stati portati in scena, nonostante l'impegno dell'Idi di erogare sovvenzioni ad hoc. *E nonostante che gli Stabili abbiano il dovere istituzionale di rappresentare i nostri drammaturghi viventi e che tutti, funzionari dell'ex ministero, teatrologhi, rappresentanti delle Regioni e delle Municipalità si strappino le vesti nei convegni protestando il loro interesse per quella specie apparentemente protetta, in realtà in via di sparizione come il Panda, che è l'autore di teatro italiano.*
Se questa non è una presa in giro! Lettera firmata

CRONACHE

Vittorio Gassman: «No a una Caracalla di cartapesta»

Come aggirare il veto, posto dai Beni culturali, ad usare le terme di Caracalla per la stagione operistica? L'assessore alla Cultura del Comune di Roma, Gianni Borgna, ha pensato di salvare capra e cavoli duplicando in cartapesta l'antico scenario, magari nei pressi di Cinecittà. Ma subito è stata polemica. Fra le voci contro, *quella di Vittorio Gassman, che così ha preso posizione dalle colonne del quotidiano romano* Il Messaggero.
«Leggo di una Caracalla di cartapesta, a Cinecittà, al posto delle rovine delle antiche Terme Antoniniane. Non mi sembra un'idea travolgente. Se davvero la musica e il pubblico, italiano e straniero, che l'ha ascoltata per più di cinquant'anni fra le antiche pietre, hanno danneggiato il monumento, e il Festival estivo dell'Opera se ne deve andare dalle Terme, ebbene, lasciamo perdere i sostituti di cartapesta. Roma merita una cultura oggettiva e compromessa con se stessa, una vitalità non spettrale. E se Cinecittà è luogo omogeneo con questa concezione, Cinecittà in quanto fabbrica del cinema e produttrice di immaginario, diventerebbe complice, nel caso della finta Caracalla, di una sofisticazione inaccettabile. Luci da set, polistirolo e cornice di teatri di posa, sia pure misti ai bei pini ad ombrello, avrebbero il sapore di mele, pere e banane di plastica sulla mensa di un estimatore della frutta».

VERONA - *Si è svolta, tra ottobre e novembre, la settima edizione del festival internazionale «Mimo e dintorni», articolato in una serie di manifestazioni che comprendono il teatro, la danza, l'espressione gestuale e l'attività seminariale (quest'anno incentrata sulla Commedia dell'Arte e sulla danza Kathakali). Gli appuntamenti principali sono stati: per la danza,* Omaggio a Magritte *e* Le cose che non ho fatto *della compagnia Sisina Augusta,* La sangre de la luna *del gruppo di danza flamenco di Simona Granero e* Putara Moksha *uno spettacolo di danza Kathakali con Elena Padovani; mentre la Compagnia di Mimo di Milano ha presentato* Pezzi di ricambio. *Per la prosa, il Teatro Scientifico di Verona ha proposto* Le due commedie in commedia ovvero la trasformazione dello Zanni in Arlecchino *e, per i bambini, l'* Arlecchino servitore di due padroni *di Goldoni; mentre il Teatro Aquarius ha presentato una versione in siciliano del* Mistero buffo *di Fo, e la compagnia luganese Avventure in Elicottero la pièce* Elicon Silicon.

FIRENZE - *Si è tenuto con successo, in settembre, presso il Museo della Casa Buonarroti, un concerto di songs shakespeariani su musiche di Mario Castelnuovo-Tedesco. Lo spettacolo era composto da una serie di brani tratti da scene di diverse opere del bardo, dalla* Tempesta *all'*Amleto, *dal* Sogno di una notte di mezza estate *all'*Otello. *Peter Beijersbergen ha accompagnato la cantante al pianoforte e Rodolfo Tommasi ha allestito lo spazio con proiezioni di capolavori michelangioleschi.*

UDINE - *La giuria del «Premio Candoni-Arta Terme» ha scelto i vincitori della XXIV edizione. Il «Primo Premio Nazionale» è andato a Paolo Modugno con il testo* L'uomo che credeva di non essere; *mentre il «Premio Armando Bortolotto» è toccato ad Antonio Turi per il radiodramma sperimentale* Fuga per coro, voce solista e banda magnetica; *inoltre Ivo Kozina con* Pace *ha vinto il «Primo Premio Regionale»; e Salvatore Barbara il «Premio Giovani Autori» con* La torbida escalation di Tito Prever.

MILANO - *Mario Maramotti è stato insignito della commenda di San Gregorio Magno per l'impegno che fin dalla giovinezza ha manifestato verso il Cinema e il Teatro cattolico fino ad arrivare alla direzione del Teatro San Babila, che ha fatto diventare una delle sale più importanti della città.*

MEZZO SECOLO DI LAVORO SU PIRANDELLO

CON STREHLER ALLE PROVE DEI *GIGANTI DELLA MONTAGNA*

In questa rilettura dell'incompiuta pirandelliana le tracce dell'edizione del '66 si moltiplicano in un gioco d'immagini, dominato dai fantasmi del sogno.

FABIO BATTISTINI

L'incompiuta di Pirandello si pone, all'interno del lavoro di Strehler, in una posizione privilegiata. Si è detto ad un convegno agrigentino, qualche anno fa, che a differenza di altri registi per Strehler non si poteva parlare di un discorso continuativo sul teatro pirandelliano avendo il regista triestino messo in scena pochi testi del Nostro, ma a ben guardare la lettura dell'universo pirandelliano ha seguito un iter molto preciso e coerente. Intorno ai *Giganti della montagna* Strehler ha tessuto una serie di segni teatrali che hanno trovato nell'edizione del 1966 il punto di massimo significato. Dal 1950 al '60 Strehler ha messo in scena *Il cammino sulle acque* di Orio Vergani, *Nostra Dea* di Massimo Bontempelli, *Sacrilegio massimo* di Stefano Pirandello e *Frana allo scalo nord* di Ugo Betti, opere e autori in cui il mondo pirandelliano trova punti di contatto precisi e puntuali. Passando poi alle regie di opere di Pirandello ecco, dopo le due stagioni dei *Giganti* (1947 e 1948), *Questa sera si recita a soggetto* (1949), *Sei personaggi in cerca d'autore* (1953, basato sulla prima edizione del 1921 oggi oggetto di una attenta lettura da parte dei nostri teatranti), *La giara, L'imbecille* e *La patente* (1954), la nuova edizione di *Questa sera si recita a soggetto* (1956), mentre a più riprese il tentativo di rappresentare *La nuova colonia* non ebbe sviluppi a causa del divieto di Marta Abba, particolarmente legata a quest'opera. Ma è sui *Giganti* che Strehler concentra la sua lettura dell'universo pirandelliano; su quest'opera somma e attualissima, tutt'affatto nuova e complessa che si pone come il testamento spirituale di Pirandello, ponte ideale fra Novecento e secolo nuovo e dove, ripuliti dalle vecchie scorie, si affollano i Personaggi, ciascuno col suo bagaglio, con nomi vecchi o rinnovati intorno alle due figure complementari di Cotrone e di Ilse, e si fondono nella grande fantasia notturna che occupa nella mente dell'autore un periodo lungo che va dal 1928 al '36; testo compiuto nei due atti, a cui doveva seguire il terzo e ultimo momento di quell'archetipo temporale che vedeva nella luce accecante del sole il sacrificio di Ilse.

Il lavoro di Strehler intorno ai *Giganti* inizia già nel 1943, a 23 anni, con quell'articolo «Il

mito dei Giganti» che segue su *Posizione* di Novara, «Condizioni di una polemica» e «Responsabilità della regia», formando un programma di lavoro che approda nel 1947 alla fondazione del Piccolo insieme a Paolo Grassi. E sui *Giganti* Strehler ritorna nel 1947, agli inizi di quella seconda stagione (a dieci anni dalla prima fiorentina a Boboli, regia di Simoni e Venturini) firmando una regia chiara e illuminante ripresa nella stagione successiva e per il festival di Knokke Le Zoute del 1949, con Memo Benassi al posto di Camillo Pilotto (Ilse era Lilla Brignone). Ma nel '49 eccolo affrontare a Zurigo i *Giganti* in lingua tedesca, allo Schauspielhaus, e nel 1958 ancora in lingua tedesca a Düsseldorf, prima di quell'edizione del 1966-67 e '67-68 di cui si diceva (il più alto contributo per il centenario pirandelliano), punto di arrivo di un lavoro di ricerca e di tecnica teatrale oltre che momento di crisi («non conosco nella storia recente del teatro italiano opera più dolorosamente autobiografica di questa regia di Strehler», osservava Bruno Schacherl su *Rinascita*. E infatti quel segno doloroso (il sipario di ferro che stritolava la carretta dei comici alla fine della pantomima creata per il terzo atto) chiudeva, anche se temporaneamente, l'esperienza del Piccolo e il lavoro registico di quegli anni. In questa regia confluiva anche la messa in scena a Venezia per il festival di musica contemporanea della *Favola del figlio cambiato* composta da Malipiero (era il 1952) che – come si sa – è interpolata nei *Giganti*.

DUE LEMBI DI TELA

Riprendendo la topografia scenica del 1966, «davanti, dietro e intorno a un sipario... due lembi di tela cuciti insieme con un'apertura simile a una ferita» per la sagoma astratta della villa, il suo interno e il tendone per la recita di Ilse, adesso Strehler si è lanciato a rileggere il mito dell'arte con un'adesione totale e rinnovata, lavorando con un gruppo di attori che vede insieme al fedele Franco Graziosi e ad Andrea Jonasson, attori giovani (Leonardo De Colle e gli ex allievi del corso Duse), Giancarlo Dettori, Anna Saia e Enzo Tarascio, il nostro Fabrizio Caleffi, e due pilastri della storia del Piccolo, Giulia Lazzarini e il grande Tino Carraro.

Lo spazio si dilata e si apre a nuove interpretazioni: la precisa e lucida immagine dell'edizione del 1966 si sfalda e si moltiplica in un gioco d'immagini continuo e ricchissimo, le parole si aprono a significati altri e diversi e la favola di Ilse suggerisce nuovi piani di lettura, si fa più dura e aggressiva, scoprendo un'umanità che passa dai gironi infernali alle evocazioni e agli esempi di un Purgatorio nel quale il cammino di Ilse trova via via la più alta significazione.

Strehler lavora su quel titolo (*I fantasmi*) che siglava il primo atto apparso su *Nuova Antologia* nel '31, e opera arditamente sulle immagini dell'inconscio che si affollano man mano che il secondo atto procede nel pieno della notte, dove, insieme ai sogni, tutta la villa si anima: appaiono forme fascinose e imprevedibili nelle lunghe ore di prova al Lirico (dove si è passati dopo il primo lavoro al Teatro Studio) e, insieme ai nuovi, tornano i vecchi fantasmi con le voci di Valentina Cortese e di Turi Ferro.

Una materia densa e incandescente, duttile e baluginante che acquista corpo giorno dopo giorno, immersa in un'atmosfera notturna – che oltre ad essere la connotazione richiesta per questo viaggio iniziatico – aiuta la concentrazione e la creatività del gruppo degli attori disciplinati dal mago Strehler che, instancabile, prova, ricerca, ricomincia da capo scartando il facile effetto, lavorando non su una griglia prestabilita ma sulle suggestioni e coinvolgimenti che gli vengono dagli attori, e seguendo un filo segreto che lui solo conosce. □

A pag. 28, dall'alto in basso: Valentina Cortese nella pantomima finale dei «Giganti della montagna», 1966; scena totale del primo atto della nuova edizione con Andrea Jonasson e di spalle Franco Graziosi. In questa pagina, Giancarlo Dettori e Andrea Jonasson.

NOMINE AL *PICCOLO*

Due manager intorno a Strehler

FURIO GUNNELLA

Strehler rimane direttore del Piccolo Teatro assistito da manager. Fiorella Ghilardotti, presidente della Giunta regionale lombarda (35% del capitale della Fondazione del Piccolo Teatro) annunciando ai primi di febbraio le nuove nomine del ripristinato consiglio di amministrazione (Franco Rositi e Franco D'Alfonso) ha detto che «la figura di Giorgio Strehler non può essere assolutamente messa in discussione». Cade intanto anche la presunta nomina di un unico intendente al posto del consiglio di amministrazione, frutto di un presunto accordo con la Lega. A Massimo Cecconi, dirigente di Palazzo Isimbardi e rappresentante della Provincia, si sono aggiunti nel corso della riunione del consiglio generale svoltosi a Palazzo Marino, presente il sindaco di Milano Marco Formentini e l'assessore alla Cultura Philippe Daverio, Federica Motta, figlia dell'editore Motta, segnalata al Comune (che controlla il 60% del capitale del Piccolo) dall'Assolombarda, e Jacques Meytsar, ingegnere delegato della Favra International, segnalato dall'Api (Associazione piccole industrie), e designato come presidente del consiglio d'amministrazione. Vicepresidente è stato nominato Franco Rositi, docente universitario di Pavia, mentre segretario generale è stato confermato Gian Mario Maggi. Rinnovato il collegio dei revisori dei conti nelle persone di Giovanni Siano e Giorgio Cavalca (membri effettivi) e di Corrado Colombo e Ernesto Carella come supplenti.

La nomina dei due consiglieri comunali, compresi in una rosa di cinque nomination proposte a Daverio e Formentini – formulata dal comitato composto da Lorenzo Arnaghi, docente di Scienze politiche alla Cattolica, Ester Terragni, segretario generale del Centro studi e documentazione sulla Comunità europea, gli avvocati Carlo Emilio Traverso e Franco Fumagalli e il notaio Lodovico Barassi – ha destato sorpresa; non si conoscono i nominativi dei tre candidati esclusi, mentre fra il gruppo dei restanti 35 sono stati fatti i nomi di Oliviero Ponte Di Pino, Emanuele Banterle, Paolo Del Bon, Paolo Bosisio, Paolo Redaelli (consulente teatrale di Daverio, già braccio destro di Ronconi) e Luigi Lunari, direttore del Carcano.

Diverse le reazioni della stampa: *La Repubblica* ha titolato: «Al Piccolo la farsa delle nomine», e ha sottolineato il «buio totale» sulle motivazioni della scelta e sulle procedure di selezione. «Piccolo Teatro con sorpresa» ha annunciato il *Corriere della Sera*, che addentrandosi nella polemica sottolinea non tanto una scelta casuale da parte del Comune ma «al contrario, un orientamento a lungo meditato da parte dell'assessore Philippe Daverio, che da tempo andava dicendo "i consigli d'amministrazione sono come le tonsille, inutili: meglio toglierli". Per mesi – continua il *Corriere della Sera* – ci ha provato in ogni modo, incurante di ritardare e ostacolare le attività del teatro. Fallita l'impresa, pressato dalle nomine di Provincia e Regione, alla fine ha dovuto cedere».

In attesa della designazione del consigliere che dovrà essere indicato dal governo, il Piccolo ha commentato con un «staremo a vedere».

L'ingegnere Meytsar, intanto, che non si aspettava la nomina, ha detto che non intenderà intervenire sulle scelte di Strehler e che si limiterà a portare la sua esperienza di gestione aziendale. □

I GIGANTI NELLA RILETTURA POETICA E CIVILE DI STREHLER

LE CENERI DI ILSE E IL MITO CHE RINASCE

La ripresa dell'ultimo testo di Pirandello ripropone il tema dell'arte lacerata fra irrealtà dei sogni e ottusità del reale - La paura dei comici davanti all'aggressione dei Giganti non esclude la speranza - Ottime le prove di Andrea Jonasson, Franco Graziosi, Giulia Lazzarini e Giancarlo Dettori.

UGO RONFANI

I GIGANTI DELLA MONTAGNA (1936), di Luigi Pirandello (1867-1936). Regia (autorevole, appassionata) di Giorgio Strehler. Edizione del '66 con aggiornamenti. Scene di Ezio Frigerio. Costumi di Ezio Frigerio, Enrico Job e Luisa Spinatelli. Musiche di Fiorenzo Carpi. Con Andrea Jonasson (impegnata, vibrante), Franco Graziosi, Giulia Lazzarini, Giancarlo Dettori, Enzo Tarascio, Lino Troisi, Gianfranco Mauri, Fabrizio Caleffi, Nadia Rinaldi e altri venti attori vecchi e nuovi del Piccolo, tutti da elogiare. Prod. Piccolo Teatro.

Registrato l'esito trionfale della «prima» (applausi per dieci minuti), io credo che si debba parlare di questa riedizione strehleriana dei *Giganti*, la terza dal 1947, tenendoci lontani dai clamori mondani e parlando dello spettacolo in sè: quello che vedranno i giovani che non eran nati nel '66, quando Valentina Cortese era stata Ilse e Turi Ferro il mago Cotrone. Sarebbe come dare spazio, altrimenti, al frastuono rozzo dei Giganti, nemici della poesia e di chi la porta fra gli uomini: e dunque sarebbe come andare all'opposto del progetto di Strehler, se è vero che questa ripresa egli l'ha voluta per denunciare, addolorato, il rischio che «quelli di lassù», sulla montagna del potere, soffochino con la loro rabbia sarcastica la voce dell'arte.

UN DRAMMA TESTAMENTO

Siamo in questo dalla parte di Strehler, fortemente; il valore di questo spettacolo, in una Milano culturalmente frastornata e degradata, non è o non è soltanto nei suoi esiti spettacolari, garantiti dalla mano di un maestro: esso è nell'uso della metafora dell'arte, lacerata fra l'irrealtà dei sogni e l'ottusità del reale, come arma per una battaglia civile, come disperata riproposta del testamento lasciato da Pirandello morendo.
Io ho pensato, al momento degli applausi, a quella solitudine di Strehler di cui parlava De Monticelli in un articolo dell'ottobre del '79; allo Strehler «della sublimazione del senso di solitudine al di là del gusto dell'autobiografia o di un pizzico di narcisismo istrionico, quello che s'addice ai maghi che tengono in pugno la bacchetta della teatralità». Allo Strehler «uomo di addii, di congedi, di spettacolo-testamento». Ed è chiaro, inequivocabile anche stavolta, il messaggio del regista (brechtiano? Certo lo stesso del suo libro *Per un teatro umano*): se gli attori anelanti, disfatti, portano giù in platea il corpo inanimato di Ilse, uccisa dai servi dei Giganti mentre tentava di dare voce alla parola del poeta; se il teatro si rifiuta di morire è perché continua a volere andare in mezzo alla gente: e non importa se il sipario-ghigliottina stritola ancora una volta, calando, la carretta dei comici.

Il finale «nuovo» di questo allestimento altrimenti fedele, con empito epico-lirico, alla versione del '66, con le stesse scene di Frigerio illuminate dalla pittura novecentesca di Carrà e Sironi, le stesse musiche di Carpi venute da desertiche lontananze, gli stessi movimenti mimici della Flach per i fantasmi e i fantocci della Villa della Scalogna, sta dunque in questa «paura» dei comici davanti all'aggressione dei Giganti. Paura che lasciò scritta Pirandello in agonia, paura di Strehler, paura nostra che echeggia nella lettura disincarnata che Carraro ha fatto delle parole del regista incrociantesi con la testimonianza di Stefano Pirandello, al quale il padre già in agonia aveva narrato l'epilogo dell'incompiuta. Il finale «aperto» (a un'estrema speranza) è nel corpo di Ilse portato dai compagni giù in platea, nel nuovo mito del sacrificio dell'arte che rinasce, come la falena, dalle ceneri della *Favola del figlio cambiato*: e del resto credo che avesse avuto ragione Flaiano a scrivere, nel '66, che anche incompiuta l'opera fosse già conclusa nella simbologia dei primi due atti, chiaramente evidenziata dalla regia: no alle apparizioni, magiche ma sterili, della Villa della Scalogna e no ai Giganti che sono tra noi, che sono in noi per strangolare la poesia e colpirne i suoi umili e fedeli portatori.
Il mito si organizza, nel nostro tempo, come teatro di idee, ha bisogno di schemi disciplinati e di una scarnificazione del testo che, tuttavia, nei *Giganti* esplode nelle polle sor-

give di momenti teatrali e narrativi di grande suggestione (come non ritrovare ad esempio, nel retroterra della *Favola del figlio cambiato*, il Pirandello delle novelle? E nella storia d'amore di Ilse per il suo poeta suicida i segni della sua drammaturgia sul disperato coraggio di vivere?). Strehler è vigile a coglierli, questi momenti, e a trasformarli in poesia e in teatro, creando lampeggianti accensioni di realtà nella villa degli spiriti, frugando nel sottotesto delle passioni impastate con la Grande Metafora, animando l'arsenale delle apparizioni con ombre metafisiche e coi segni di un espressionismo «dolce», all'italiana, che fa pensare alla *Grande magia* eduardiana, addensando come lampi e tuoni il tragico epilogo. E, opportunamente, lasciando lievitare le risorse dei nuovi interpreti: Andrea Jonasson, Ilse di viola vestita, fiammeggiante di dolorosa determinazione, vibrante nel suo dramma, smarrita nel sogno; Franco Graziosi che al mago Crotone attribuisce sussiego circense ma anche la pratica del mistero e umane stanchezze; Giulia Lazzarini che alla Sgricia presta lunari stupori in una frequentazione naïve degli angeli; Giancarlo Dettori che bene incide la consunzione amorosa del Conte. □

A pag. 30, Andrea Jonasson. In questa pagina, da sinistra a destra: la Jonasson con Franco Graziosi; Sante Calogero, Francesco Cordella, Andrea Jonasson, Leonardo De Colle e Anna Saia.

MILANO - *Si è svolta a Palazzo Bagatti Valsecchi, tra dicembre e gennaio, la mostra «Goldoni e il Piccolo Teatro 1947-1993» organizzata dal Piccolo Teatro in collaborazione con la Regione Lombardia, la Facoltà di Architettura del Politecnico e la Fondazione Bagatti Valsecchi.*

ROMA - *L'Istituto di Studi pirandelliani e sul Teatro contemporaneo di Roma, che ha sede nella Casa di Pirandello in via Antonio Bosio, ha programmato una serie di incontri per il 1994 inaugurati con la presentazione delle* Lettere giovanili da Palermo a Roma 1886-1889 *a cura di Elio Providenti, edite da Bulzoni. All'incontro pomeridiano, presieduto da Ferdinando Taviani, è intervenuto oltre all'autore, Enzo Siciliano.*

I GIGANTI IN UNA VERSIONE «GIOVANE»

Anche una ricerca universitaria sull'opera estrema di Pirandello

FABIO BATTISTINI

I GIGANTI DELLA MONTAGNA, di Luigi Pirandello. Studio e messa in scena (intelligente) di Gianfranco Pedullà. Musiche (rifrazioni sonore) di Jonathan Faralli. Luci (di Stefano Pirandello. Scene di Lorenzo Pazzagli. Costumi di Rosanna Gentili e Flora Mikan. Con Gianfranco Piacentini (interessante Cotrone), Susanna Dini, Lorenzo Majnoni, Gila Manetti, Alessio Sardelli, Mario Gallo, Piero Chierici, Rosanna Gentili, Pasquale Gesualdi, Letizia Nocentini, Giacomo Falai, Antonella Ferrari, Elena D'Anna, Andrea Calvetti, Lorenzo Carmagnini, Francesca Messinese e Anna Canonaco (tutti impegnati). Prod. Mascarà/Teatro Popolare d'Arte.

Lo scadere dei diritti d'autore per Pirandello ha rovesciato in questa fine secolo una vera e propria messe di edizioni a poco prezzo che hanno trovato l'immediato interesse di un pubblico di giovanissimi, ora che l'autore siciliano è entrato nei quadri scolastici e l'analisi viene condotta su un ventaglio di testi che scansa i soliti *La giara*, *Il fu Mattia Pascal* e *Ciaùla scopre la Luna* per un discorso più ampio e complesso. Occorre riconoscere il lavoro capillare svolto dal Centro pirandelliano di Agrigento che analizza annualmente l'opera dello scrittore e che in questi ultimi anni ha affrontato particolarmente le opere dal 1925 al '36.
Una spinta notevole per una lettura europea dopo il 1921 è stata data da Strehler con *Come tu mi vuoi* e da Vassile'v con *Sei personaggi in cerca d'autore*, e la messainscena da parte del Piccolo milanese di una nuova edizione dei *Giganti* coincide con un interesse multiplo da parte dei registi intorno all'ultima opera, l'«incompiuta», con la quale Pirandello, alle soglie della morte, si interroga sul significato, sul destino e sul valore dell'Arte. Nella grande fantasia notturna dei *Giganti* si ritrovano tutti i personaggi del mondo pirandelliano, in quella misteriosa villa detta La Scalogna, in un'isola ai confini del tempo e dello spazio. Ed è Ilse (l'attrice, ma anche la Madre) l'anello di congiunzione fra Morte e Vita: come Violaine dell'*Annuncio a Maria* e come Thomas Becket di *Assassinio nella cattedrale*, Ilse accetta il martirio e con il martirio afferma la sua rinascita. Non si sono citati a caso Claudel e Eliot: i *Giganti* sono stati scritti fra il 1928 e il '34; *L'Annonce* fra il '12 e il '38, l'*Assassinio* nel '35. Questo per dire che l'interesse intorno ai *Giganti* in questo momento è qualcosa di più e di più importante di ciò che razionalmente si potrebbe pensare. Mentre l'anno scorso Strehler annunciava i *Giganti*, Gabriele Lavia doveva rinunciare al suo progetto per Taormina Arte; Cesare Lievi lavorava all'edizione andata in scena in dicembre ad Amburgo, quasi in contemporanea con la proposta inglese; Leo De Berardinis assumeva su di sé (e sul suo ventennale cammino di ricerca) il ruolo di Ilse, mentre il giovane Pedullà indagava già dal 1991 il testo con gli studenti dell'Università di Arezzo, coordinati da Laura Caretti, per poi allestire l'opera all'aperto nella Villa Montalvo di Campi Bisenzio prima e poi nel Palazzo Comunale di Arezzo, nel quadro del Festival «Il Teatro e il Sacro». In queste due proposte Pedullà leggeva il testo badando ai luoghi (interno-esterno) dell'opera con un occhio a Gordon Craig, di cui è attento studioso. L'edizione che ho visto al Teatro di Rifredi (un ciclo di recite che ha riscosso molto successo) è fatta per un teatro e il regista è impegnato a scandire lo spazio e a creare lo spettacolo per mezzo di luci e rari e mai inutili elementi. L'opera è presentata in una lettura integrale, senza intervallo, e gli attori sono attenti alla parola e molto a posto nei ruoli. Emerge su tutti, per preciso disegno e ricchezza interpretativa, Gianfranco Piacentini, che fa un Cotrone fantasioso e dimesso, ironico e autorevole. Molti applausi. □

LA RECENSIONE IN VERSI: PIRANDELLO SECONDO STREHLER

LE INSEGNE DI TUTTE LE GUERRE NEL MONDO ATROCE DEI *GIGANTI*

GILBERTO FINZI

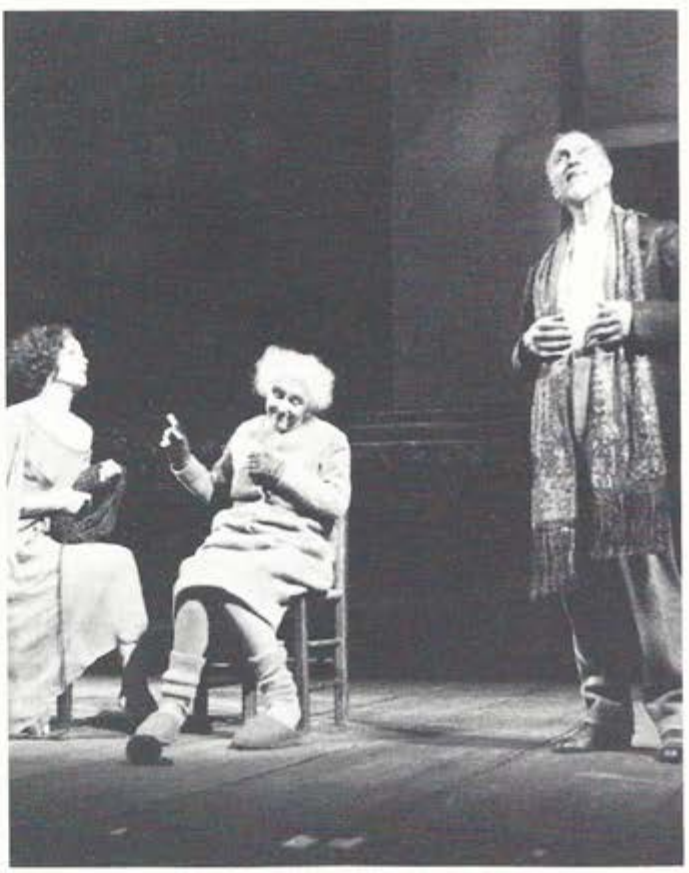
La recensione in versi di Gilberto Finzi parla dei Giganti della montagna, *fondendo e confondendo di continuo, volutamente, il testo e la sua rappresentazione. Molto più e molto più chiaramente (nonostante le oscurità dei riferimenti e delle allusioni) i* Giganti *trattano del teatro nel teatro e della realtà rispetto al sogno (che è la poesia). La riflessione pirandelliana diventa invenzione, l'immaginazione finisce per trascinare la parola, i personaggi e perfino la scena. Non c'è soluzione tranne quella del guardare al teatro di ogni tempo: del* durare, *da Eschilo al più lontano futuro.* □

Al centro stanno le maschere, i geni
del *nô*, i fantocci immemoriali, occulto
teatro nel teatro, motori
di un vivere riflesso,
un credere e non credere, dare non dare:
di colpo l'anima li sveglia, li drizza, gli dà cuore,
robot inamabili danzanti senza fili

nell'immortale manichino del teatro si arrovella
una vita di carne: si slabbra si slaccia si affaccia
dal negro odore di sogno
la realtà – e l'ambìvoro
ingegno la chiama mistero e sdoppia
in lui e in lei – nel parto doppio,
l'unico che non suoni in filosofica mestizia,
Cotrone e Ilse si scambiano senza saperlo
le sorti – chi muore è realtà
o mistero? apparenza o visione, mistificazione
o lampo, gradus ad Parnassum o grigio pelle
avida mozione o rossa cagione
mostro morte vita o miracolo?
teatro!
Ecco i Giganti, il mondo atroce, le logore risate,
i fischi, le insegne di tutte le guerre, le false cornucopie
delle fortune che durano solo fino alla tomba

e dopo il cielo, Aldebaràn mia bella oscura, il
centro del teatro si rivolta, le ruote scappano
scattano nel sipario ferreo scassano
il vuoto carretto del nostro àrdere

Così fra cartone e buchi nudi, statici ma non fermi
volti duri kabuki,
respiri trattenuti, gesti andati di una Duse pallida
rosso-alonata Ilse sulla scala di tutti –
teneri voraci anima e sensi dicono
di quelli che verranno, è impossibile
(o inutile) nel reale come sogni vederci
e insieme vivere nel ventre inattaccabile,
stanchi
immensamente,
per odio, per ira, per invidia
identici



Teatro è questo ambiguo
prendere, dare, andare e stare
dovunque umano sia
il muoversi del mondo
tra il misterioso vento delle stelle
e il risalire affranto della voce:
grido, lamento, risata o parola
l'essere vuole esistere, uomo donna
fuoco fatuo scoppio mistico ragione
(non è la razionalità a contare
i nostri anni feroci – ma non è sogno
il male della vita, né
l'ansia il dolore il fato) –
l'ultimo lume delle nostre sere,
estremo
limbo dei nostri sentieri
vivere, amare, divertire
E su tutto durare. □

Nella foto, da sinistra: Andrea Jonasson, Giulia Lazzarini e Franco Graziosi.

TEATRO LETTERATURA VIAGGI

«l'arte della seduzione»

ROCCO FAMILIARI
IL PRESIDENTE
Introduzione
di Krzysztof Zanussi

LA MIA GERMANIA
con interventi di: Angelo Bolaffi, Vittorio Brunelli, Italo Alighiero Chiusano, Marino Freschi, Aldo Gargani, Sergio Givone, Claudio Magris, Mario Trevi e Valerio Verra

MARINO FRESCHI
FRANZ KAFKA: LETTERA ALLA MADRE

ANGELO MAINARDI
LE DONNE DI KAFKA
Racconti

GIUSEPPE LEUZZI
FUORI L'ITALIA DAL SUD
Come risolvere la questione meridionale

EDGAR ALLAN POE
IL CORSARO
a cura di Giuseppe Recchia

ARTHUR SCHOPENHAUER
DISCORSO SULLE DONNE
a cura di Vladimira Zemanova e Giuseppe Recchia

MARIO PRAZ
VIAGGIO IN GRECIA

ROBERT MUSIL
DISCORSO SULLA STUPIDITÀ

PABLO PICASSO e JEAN COCTEAU
ARTE E CREAZIONE
a cura di Vladimira Zemanova

LUCIANO DE CRESCENZO & CO
VIAGGIO IN EGITTO
con interventi di: Paolo Caruso, Lucio Villari, Cesare De Seta, Mario Tosi e Giuseppe Recchia

UMBERTO CECCHI
LA LUNA DI HARAR
L'ultimo sogno africano di Arthur Rimbaud raccontato dal servo Jamì

WOLFGANG KRAUS
LA RIVOLTA DELL'INDIVIDUO
nel pubblico e nel privato

GIUSEPPE TOMASI DI LAMPEDUSA
IL MITO, LA GLORIA

FABRIZIO ROSSI LONGHI
LE ALI DI PEGASO

VITTORIO BRUNELLI
CRISTO MORÌ A LETTO

ALDO RIZZELLO
LA COMMEDIA DIVINA

LOUIS FERDINAND CÉLINE
I SOTTO UOMINI
testi sociali
a cura di Giuseppe Leuzzi

GIAN PAOLO TOZZOLI
LA SALIERA DEL CELLINI
Racconti

ROCCO FAMILIARI
LA PROVA D'AMORE
e altri testi
introduzione di Ugo Ronfani

UGO RONFANI
AUTOSTRADA DEL NORD
Romanzo

Shakespeare and Company

BORGO SARCHIANI, 85 - SAN CASCIANO VAL DI PESA (FI)
TEL. 055/8229485 - FAX 055/822310

COMUNE DI REGGIO EMILIA
ASSESSORATO AI BENI, ATTIVITÀ E ISTITUZIONI CULTURALI
TEATRO DEL VICOLO
in collaborazione con la Fondazione A. Simonini

STAGE INTERNAZIONALE DI COMMEDIA DELL'ARTE

REGGIO EMILIA - ITALIA
1-25 AGOSTO 1994

SCUOLA INTERNAZIONALE DELL'ATTORE COMICO

REGGIO EMILIA - ITALIA
12 SETTEMBRE - 1 DICEMBRE 1994

DIREZIONE
ANTONIO FAVA

INFORMAZIONI E ISCRIZIONI: DINA BUCCINO, C.P. 404 - 42100 REGGIO EMILIA - ITALIA - TEL. 0522/436768 - FAX 0522/455589

A COLLOQUIO CON LA VEDOVA DELLO SCRITTORE

GUNILLA CI PARLA DELL'UTOPIA DI WEISS

A Milano per il Marat-Sade *e per* L'istruttoria, *la compagna e la collaboratrice del «drammaturgo della libertà» evoca trent'anni di vita in comune e annuncia un progetto: la versione teatrale, a Parma, del* Processo *da Kafka.*

PIERO SANAVIO

La rappresentazione a Milano di due opere del drammaturgo tedesco Peter Weiss (1917-1982) – il *Marat-Sade* e *L'istruttoria*, rispettivamente al Teatro di Portaromana e al Teatro dell'Elfo – è stata occasione, per il Goethe Institut, per invitare la vedova dello scrittore, la scultrice, scenografa e costumista Gunilla Palmstierna, ad una conferenza coordinata da Franco Quadri. Nella creazione delle opere di Weiss, e anche nella loro messinscena, la moglie di Weiss ha sempre svolto un ruolo considerevole. Così, nel 1963, mentre Weiss a Stoccolma lavorava al *Marat-Sade*, Gunilla Palmstierna era a Parigi alla Bibliothèque Nationale a fare ricerche per i costumi. La prima fu nel 1964 a Berlino, per la regia del polacco Konrad Swiraski, scene e costumi della Palmstierna, che li curò anche per la prima londinese dell'Aldwych Theater, regia di Peter Brook. «Brook – ricorda la Palmstierna – aveva una grande stanza con grandi tende bianche; un giorno tirai giù le tende e cominciai a tagliare i costumi di prova».

La messinscena del *Marat-Sade* al Teatro di Portaromana, ad opera di Armando Punzo, ha avuto come interpreti i detenuti del carcere di Volterra e ciò ha comportato tagli e adattamenti, che la vedova dello scrittore ha comunque apprezzato: «Ogni troupe, ogni Paese ha le sue esigenze. Peter avrebbe amato la crudezza e la violenza di questa regia. Punzo mi ha spiegato che, se non ha rispettato il crescendo di violenza dell'opera, facendone soprattutto una versione gestuale di grida e di suoni, è stato sia per il materiale umano di cui disponeva (attori non professionisti), sia per porre l'accento sulla rivolta cui il prete giacobino Jacques Roux dava voce. Mi è piaciuta molto anche la scenografia, con quella ghigliottina di legno e le pareti di sbarre che calavano dall'alto e si conficcavano per terra. Ho trovato anche convincente il fatto (di necessità) che tutti gli attori fossero uomini; così il personaggio di Charlotte Corday sbilenca sui tacchi, così i tatuaggi sulle gambe di Marat che canta una canzone napoletana. Ho lavorato anch'io con i detenuti in Svezia e mi rendo perfettamente conto delle difficoltà che il regista deve avere incontrato».

Gunilla Palmstierna e Peter Weiss si incontrarono a una fiera paesana in Svezia nel 1952. In comune avevano la passione per l'arte, il teatro e il cinema, un «caotico passato mitteleuropeo» e l'interesse per il surrealismo. Lei, all'epoca, aveva appena illustrato *Nadja* di André Breton e l'opera piaceva tanto a Weiss che, durante i primi incontri con la futura moglie disse: «se un giorno avremo una figlia la chiamerò con quel nome». Così fu, vent'anni dopo, quando nacque la loro unica figlia.

Emigrante tedesco Weiss, una giovinezza di guerra trascorsa tra l'Olanda e Berlino la Palmstierna, i due cominciarono la loro collaborazione grazie a un film «dove – ricorda la signora – mancava tutto. Serviva qualcuno che trovasse i soldi, i materiali, il cibo, e quel qualcuno fui io».

Il *Marat-Sade*, malgrado il successo che seguì la prima a Berlino e poi a Londra con la regia di Peter Brook (che dall'opera ricavò anche un film), ebbe vita non facile. «Quando ci fu chiesto di rappresentarlo in Sud Africa – ricorda Gunilla Palmstierna Weiss – Peter acconsentì a patto che incassi e cachet della compagnia fossero devoluti a Soweto, e che allo spettacolo partecipassero in egual numero spettatori bianchi e neri. Le condizioni furono accettate. La sera della prima ci accorgemmo, però, che una buona metà dei bianchi erano poliziotti. Durante la rappresentazione, al primo discorso di Roux, quando grida "correte alle armi, combattete per i vostri diritti", un gruppo di neri salì sul palcoscenico ad abbracciare gli attori. Presto lo spettacolo fu proibito con la scusa che era blasfemo».

L'istruttoria, messa in scena da Gigi Dall'Aglio, è stata per Gunilla Palmstierna Weiss «una vera sorpresa». Dice: «era la prima volta che la vedevo realizzata come dramma, invece che come oratorio. La parete di fondo grigia con la fila di porte che si aprono e si chiudono, i passi delle vittime e dei carnefici (gli stessi attori recitano i due ruoli, *n.d.r.*), il teatro a gradinate degradanti che rendono la scena ancor più chiusa e ossessiva, la stessa luce angosciante, crepuscolare, di quando si sviene... Tutto molto efficace».

La visita a Milano di Gunilla Palmstierna è stata un'occasione per nuovi progetti. Gigi Dall'Aglio ha proposto alla vedova una riedizione del *Processo* di Kafka nella versione che Weiss curò per il Dramaten di Stoccolma nel 1982, l'ultima regia fatta in collaborazione con la moglie. L'idea di Dall'Aglio è di montare *Il nuovo processo* nella Certosa di Parma e contemporaneamente allestire una mostra dei collage di Weiss; Gunilla Palmstierna dovrebbe occuparsi delle scene e dei costumi. In precedenza, nel 1975, a Weiss era stato chiesto di drammatizzare *Il processo* (che nella versione del 1982 egli

chiamerà *Il nuovo processo*) da Ingmar Bergman, ma poi non se n'era fatto nulla. «I rapporti tra i due – ricorda la vedova – non erano facili». Della propria collaborazione teatrale con Bergman – durata venticinque anni e che ha visto la messinscena di autori come Ibsen, Strindberg, Shakespeare, Gombrowicz e altri – Gunilla ricorda: «ho sempre dovuto sottoporgli tutte le maquettes, costruire le figurine vestendole come sarebbero state poi in scena, perché solo così riusciva a capire, non possedendo il genere di immaginazione che ha invece uno scenografo. Però poi collocava ogni cosa in scena con assoluta sicurezza e da quel momento la libertà dello scenografo era assoluta. Prima di allora, gli scontri erano sempre furibondi. Adesso – aggiunge – sto preparando una mostra dei miei lavori, che avrà luogo a Stoccolma e poi a Düsseldorf. Ricostruirò trenta spettacoli completi di costumi e scene, con schizzi e stoffe, cominciando con il teatro politico fino a Shakespeare, l'opera lirica e le strutture murali. Le scene saranno animate da attori che reciteranno trenta citazioni provocatorie per ogni testo».
Al pari del marito, Gunilla Palmstierna ha sempre seguito le vicende politiche con grande interesse e vede l'attuale crescita della violenza nel mondo con grande preoccupazione. «Ci sono molte nuove ingiustizie, e la gioventù diventa sempre più insofferente, soprattutto davanti all'indifferenza di molti». Si stanno forse determinando le condizioni per un'esplosione rivoluzionaria? «Nessuno può dirlo». □

A pag. 34, Peter Weiss e Gunilla Palmstierna.

IN SCENA GLI ATTORI-DETENUTI DI VOLTERRA

La libertà oltre le sbarre con il *Marat-Sade* di Weiss

MARAT-SADE (1964), di Peter Weiss (1917-1982). Adattamento e regia (violentemente espressionista) di Armando Punzo; aiuto regista Annet Henneman. Scene (povere, efficaci) di Valerio Di Pasquale e Giovanni Gronchi. Musiche (ossessivamente ritmiche) di Pasquale Catalano. Con i detenuti-attori della Compagnia della Fortezza. Prod. Carte Blanche, Volterra.

Quando, alla fine, escono per i saluti di rito ci si accorge che la festa, per loro, termina lì, con quel lunghissimo applauso del pubblico ricambiato con gioia un po' stupita. Dopo lo spettacolo rientrano in prigione: perché si tratta dei detenuti del carcere di massima sicurezza di Volterra che, sotto la guida di Armando Punzo ed Annet Henneman, hanno dato vita alla Compagnia della Fortezza. Il gruppo, attivo dal 1988, ha prodotto sei spettacoli – tra cui *La gatta Cenerentola* di De Simone, *Masaniello* e *'O iuorno 'e San Michele* di Elvio Porta – che però non hanno mai potuto varcare le mura della casa di pena per motivi di sicurezza e per problemi burocratici fino a poco tempo fa insormontabili. Qualcosa è finalmente cambiato a partire dalla scorsa estate quando il loro ultimo spettacolo, il *Marat-Sade* di Peter Weiss, è stato rappresentato in piazza dei Priori a Volterra nell'ambito del festival e adesso è in tournée, grazie a licenze premio, tra Pisa, Milano, Prato e Torino.
Ambientato nel manicomio di Charenton, il testo rievoca l'assassinio di Jean-Paul Marat ad opera di Charlotte Corday, messo in scena dagli stessi internati sotto la guida del marchese De Sade, lì richiuso come «indesiderato» al potere rivoluzionario. Il gioco del teatro nel teatro diventa a questo punto un circo crudele, in bilico tra finzione e realtà: i degenti gridano, tra rabbia e disperazione, «libertà» e «rivoluzione» aggrappati alle sbarre che li dividono dal pubblico; De Sade, ieratico «domatore», impartisce ordini silenziosi che sempre meno riescono a placare la loro furia. Ma quando la rappresentazione sta per trasformarsi in autentica rivolta, interviene il direttore del manicomio interrompendo lo spettacolo.
Tra attori-detenuti e attori-degenti il passo è breve, e poco importa se il dilemma ideologico sotteso al dramma (l'ambiguo discrimine che divide l'attuazione dell'ideale collettivo nella rivoluzione secondo Marat dalle tendenze anarchico-individualistiche di De Sade) stenta ad emergere. Impregnata di un'ossessiva fisicità, la carica emotiva che gli interpreti riescono a trasmettere è impressionante, suggestiva, commovente, anche in forza di una ovvia quanto sconvolgente identificazione tra attore e personaggio. E il merito di queste emozioni va, oltre che a loro, ad Armando Punzo (anche nel ruolo carismatico di De Sade) e ad Annet Henneman, promotori di un'iniziativa che, scavalcando i confini del teatro, aiuta l'uomo a comprendere l'uomo. *Claudia Cannella*

DIBATTITO A PARMA IN OCCASIONE DELLA RIPRESA DELL'*ISTRUTTORIA*

L'apocalisse di Auschwitz: somma delle nostre viltà

In occasione della ripresa di *L'Istruttoria* di Peter Weiss – lo spettacolo dello Stabile di Parma, presentato per la prima volta nel 1984 e realizzato da Gigi Dall'Aglio – è stato organizzato il 15 gennaio scorso al Teatro Due l'incontro «Istruttoria su *L'Istruttoria*».
Ad un'introduzione di Giorgio Cusatelli, che ha coordinato l'incontro, è seguito l'intervento di Roberto Rizzo, germanista, docente a Bologna, che ha toccato temi poco conosciuti della biografia di Weiss. Il titolo del suo intervento, «L'inferno di Auschwitz. Weiss, Dante e il Divina Commedia Plan», già sottintendeva l'esposizione di una ricerca minuziosa sull'opera del drammaturgo tedesco, che nella sua produzione trovò punti di adesione nell'opera dantesca. Partendo dal racconto della genesi de *L'Istruttoria*, che mosse dalle sedute del processo celebrato a Francoforte tra il '63 e il 65 ai criminali nazisti del lager di Auschwitz, Rizzo ha analizzato la piena conformità del testo di Weiss all'allora imperante teoria del «teatro documentario», che fondava la propria ragione estetica nell'aderenza piena a documenti scritti e orali: nella forma del teatro documentario «non c'è spazio per la fantasia o l'intervento soggettivo dell'autore, ma solo l'attenzione all'assoluta *verità* dei fatti». *L'Istruttoria* è dunque il risultato di quel genere di teatro che riporta nella forma scenica dei versi sciolti gli Atti stessi di quel processo. Ma il tema centrale dell'intervento di Rizzo è stato, come sopra si accennava, il riferimento di certa parte della produzione di Weiss, tra cui *L'Istruttoria*, alla *Divina Commedia* di Dante. Ai tempi della stesura dell'*Istruttoria*, negli anni 1963-65, Weiss dedicò gran parte dei suoi studi al poema dantesco. Erano gli anni in cui si consolidò la sua adesione al pensiero marxista-leninista, tanto che dalla sua lettura dell'opera trecentesca egli estrasse (come testimoniano le opere *Esercizio preparatorio al dramma in tre parti della Divina Commedia* e *Dialoghi su Dante*) un'interpretazione rigorosamente politica: come nell'inferno dantesco, nell'inferno contemporaneo di Weiss, ad Auschwitz, vengono descritte e documentate le azioni dei tiranni, degli sfruttatori, dei corruttori.
Se in Weiss esiste la possibilità di rileggere oggi – alla luce anche della conoscenza dei suoi *Diari* – il tentativo di ricomporre il modello dantesco, tale intenzione si può ritrovare anche in Primo Levi: questo è stato l'esordio di Stefano Levi Della Torre, saggista e conoscitore della storia e delle tradizioni ebraiche, che ha esposto il suo intervento dal titolo «*L'Istruttoria* come profezia». *Se questo è un uomo*, *La tregua*, *Se non ora quando*, possono essere una limpida visione delle tre Cantiche dantesche: come non leggere il *Canto di Ulisse* di *Se questo è un uomo* come il canto della dignità umana e ritrovare nell'Inferno di Auschwitz il luogo possibile e tangibile del riscatto dell'intera umanità?
Da questo intenso, curioso ed affascinante triangolo Dante-Weiss-Levi, l'argomento dell'intervento di Levi Della Torre si è spostato verso considerazioni di genere diverso che hanno affondato nella storia dell'olocausto per recuperare le ragioni della responsabilità storica che il nostro secolo deve accollarsi di fronte al genocidio degli ebrei. La conoscenza delle atrocità dei campi di sterminio è veramente da considerarsi un antidoto ai mali futuri o può piuttosto essere di possibile, nera istigazione? Lo sterminio – ha proseguito Levi Della Torre – rischia di essere passato invano laddove una rigorosa disciplina scientifica manchi della capacità di analisi e di riflessione. Qui nasce dunque il primo problema: Auschwitz è stata l'apoteosi del disastro dell'umanità, ma fino a che punto la sua esistenza fu premeditata o fu piuttosto determinata da un succedersi di eventi? È questa la contrapposizione tra le cosiddette teorie «intenzionalistica» o «funzionalista». Una certa vocazione al compromesso può portare a considerare Auschwitz come il risultato di entrambe, anche se il propendere per la prima ipotesi può in certo qual modo confortare. Levi Della Torre ha infatti insistito sul fatto – come si legge anche nelle pagine dell'*Istruttoria* – che l'olocausto possa essere la somma infinita di microparticelle di innocenze ed obbedienze. Ogni funzionario nazista compiva parte del proprio lavoro, eseguiva ciò che gli era stato ordinato. E nello stesso modo i milioni di ebrei piegati a tali orrori subivano la morte, le sevizie e la tortura in un succedersi di incredulità e inconscia fede in un barlume di razionalità che *doveva* esistere alla base di tale realtà.
Ha concluso l'incontro l'intervento di Gigi Dall'Aglio che, parlando di «Teatro e memoria» ha illustrato come nella costruzione dello spettacolo si siano fuse la vocazione primaria del testo nella forma del teatro documento ad un'interpretazione naturalistica. Il risultato è stato trovare una dimensione individuale, umana, ai personaggi dell'*Istruttoria*. *Anna Cremonini*

LETTERA DA BERLINO

UN REGISTA FRANCESE PER L'ULTIMO HANDKE

È Luc Bondy, che ha allestito per la Schaubühne e in accordo con il Festival d'Automne L'ora in cui non sapevamo nulla l'uno dell'altro - *Sconcertante* Tempesta *dello svizzero Marthaler* - L'Idra *di Müller all'Hebbel Theater.*

ALESSANDRO NIGRO

Già presentato a Vienna e a Bochum, *Die Stunde, da wir nichts voneinander wußten (L'ora in cui non sapevamo nulla l'uno dell'altro)* di Peter Handke è stato ora realizzato alla Schaubühne per la regia di Luc Bondy. Il regista, che era già riuscito nello stesso teatro a trasformare con mano felice il ponderoso *Schlußchor* di Botho Strauß, ha trovato nello scenario di Handke un'opera affine e congeniale che gli ha consentito di operare in quei registri lievi che più gli si addicono.
I trentatre attori, per metà francesi (lo spettacolo è coprodotto dal Festival d'Automne) per metà della Schaubühne, interpretano centinaia di ruoli senza parole che durano lo spazio di pochi secondi, talvolta appena il tempo di attraversare una ipotetica piazza aperta sul mare: una Citroën, un tombino, un cantiere di lavori in corso, un canestro, una casa bianca, una statua mobile di Anubi completano la nitida scena, che fa pensare ad una città nordafricana.
Icone della vita quotidiana, i personaggi ingaggiano tutta una serie di numeri e gag noti e meno noti. Nulla sembra mancare in questo campionario di varia umanità, dalla comitiva di turisti tirolesi (con tanto di Radetzsky Marsch) ai clown di sapore felliniano e chi più ne ha più ne metta. A tratti vengono alla mente riferimenti famosi (*Parade* di Satie, Jacques Tati) e non ci si meraviglierebbe di veder passare il signore con la pianta in mano del film *Helzapoppin*. Benché tutto scorra liscio e senza intoppi nel corso dei cento minuti di spettacolo, resta il sospetto del già visto, della retorica sulla «vita moderna». Gli attori della Schaubühne interpretano la moltitudine di ruoli con la consueta bravura cristallizzata che tuttavia, dato il contesto agile e lieve, fa a volte rimpiangere l'impiego di attori meno famosi.

CROCIERA SCESPIRIANA

Con *La tempesta* di Shakespeare lo svizzero Christoph Marthaler (che abbiamo già presentato in queste pagine in occasione dello scorso Theatertreffen) ha realizzato la sua seconda regia presso la Volksbühne di Frank Castorf. Della *Tempesta* Marthaler, fedele alla sua poetica della «sala d'attesa», racconta solo o soprattutto il sentimento

Di moda a Berlino il programma-gadget

Teatro che vai, programma che trovi. O che non trovi. Capita infatti da qualche tempo a Berlino di non trovarlo più. Se già la Schaubühne ci aveva abituato all'idea di un programma non programma, in cui tutto è dato leggere fuorché un riferimento diretto all'allestimento, la tendenza si è radicalizzata al Berliner Ensemble e alla Volksbühne.
Il BE ha ideato le «Drucksachen», collana di testi diretta da Heiner Müller, indipendenti dalle produzioni ma in qualche modo loro collegati, o come introduzione o come riflessione a posteriori.
Ma l'addio al programma per eccellenza è avvenuto alla Volksbühne di Castorf, dove sparuti foglietti su carta ecologica riciclata elencano succintamente titolo della pièce, autore e interpreti. E spesso al programma-volantino si accompagna il programma-oggetto: una bandierina per la Rosa Luxemburg *di Hans Kresnik o, top della tendenza, una noce di cocco per l'*Otello *diretto da Andreas Kriegenburg, con tanto di busta e istruzioni per l'apertura.* A.N.

dell'isolamento, della segregazione: la scenografa Anna Viebrock, prolungando sulla scena le boiseries anni Cinquanta della platea della Volksbühne, ha ricreato un interno di vecchio albergo o di nave da crociera in cui si aggirano una serie di passeggeri più o meno strampalati: Prospero è un vecchio signore seguace del mesmerismo, Miranda è un'anziana e miope signorina d'altri tempi, Ariel è un inedito ed impeccabile «butler» che crolla a ripetizione sotto il peso dei mantelli e delle pellicce dei passeggeri.
Come sempre nelle regie di Marthaler la musica gioca un ruolo di primo piano: i personaggi passano il tempo abbandonandosi a dialoghi che nella loro ripetitività evocano il teatro dell'assurdo, ovvero si dedicano al canto intonando ora songs elisabettiani ora la barcarola di Offenbach. Oppure sono preda di violenti accessi di collera che li spinge ad aggredirsi l'un l'altro; o di un'improvvisa frenesia che li induce a nuotare sul pavimento o ad entrare ed uscire forsennatamente dalle porte del fondoscena.
Lo spettacolo si incentra sulla ripetizione, l'attesa, la noia; e lo spettatore spazientito dalla scarsa fedeltà al testo, potrà trovare sollievo dando un'occhiata al programma di sala: grazie ad un intraducibile gioco di parole («vor» anziché «von»), si viene infatti a scoprire che Marthaler ha messo in scena la *Tempesta* «prima» di Shakespeare con il sottotitolo di «le petit rien». Benché questa seconda regia berlinese abbia qualche marcia in meno rispetto alle precedenti, Marthaler si riconferma in questo momento una delle personalità più nuove e originali delle scene di lingua tedesca.

NATURA SELVAGGIA

La prima regia teatrale di Heiner Goebbels, già presentata al Théâtre Nanterre-Armandières e al Theater am Turm di Francoforte e ora riproposta con alcune modifiche all'Hebbel Theater di Berlino, accosta tre testi sulla natura intesa come forza selvaggia e minacciosa: il diario congolese di Joseph Conrad, *Eracle 2* e *L'Idra* di Heiner Müller (in cui l'eroe alla ricerca dell'idra scopre che la foresta stessa è il mostro) e il *Diario della pineta* di Francis Ponge (concretista francese che durante l'ultima guerra compilò un minuzioso trattato botanico).
Su una scena (dell'artista ceca Magdalena Jetelova) movimentata da una piramide rovesciata mobile e da una parete ricoperta di fibra sintetica che rimanda alla natura lussureggiante africana, si giustappongono musicisti e cantanti di vario genere (africani, jazz) e testi «detti» in francese (con voce amplificata dal microfono nascosto) da André Wilms, noto per la sua collaborazione con Grüber e per il suo film con Aki Kaurismaki. Secondo l'estetica di Heiner Goebbels tutto viene scomposto, testi e musica interagiscono senza fondersi. Nonostante la bravura dell'attore e dei musicisti, la regia del sociologo e musicista di Francoforte risulta piuttosto debole e lo spettacolo stenta a trovare una sua coerenza e tende al decorativismo e all'esotismo di maniera, anziché schiudere nuove prospettive attraverso la coesistenza di più livelli di fruizione come sarebbe nelle intenzioni. □

A pag. 36, «Ou bien le débarquement désastreux - Oder die glücklose Landung» nella messainscena di Heiner Goebbels.

CRONACHE

Bernhard in scena all'Accademia D'Amico

Si sta realizzando (iniziato lo scorso novembre, si concluderà a luglio) «Progetto Bernhard», un itinerario di ricerca teatrale che vede protagonisti gli allievi del terzo anno dell'Accademia Silvio D'Amico, accanto a Marisa Fabbri e al gruppo Slac Teatro, questo composto da attori diplomatisi a partire dagli anni Settanta.
Il progetto è in quattro fasi. La prima è stata destinata ad introdurre gli allievi alle problematiche della drammaturgia bernhardiana, nei suoi legami con la cultura austriaca ed europea del '900, con particolare riferimento al tema della filosofia del linguaggio e alla figura di Ludwig Wittgenstein.
Nella seconda fase il lavoro è focalizzato sui testi scelti – *Minetti*, *Amras*, *L'ignorante e il pazzo* – con un'intensiva serie di prove destinate alla presentazione pubblica del progetto. Marisa Fabbri ha assunto accanto al ruolo di docente quello di attore protagonista del *Minetti*, lavorando insieme agli allievi, che hanno interpretato tutte le parti e, a rotazione, quella del protagonista. Gli attori del gruppo Slac Teatro si sono poi incontrati con gli allievi per il lavoro di studio del testo *L'ignorante e il pazzo* tradotto appositamente per l'Accademia, unitamente al *Minetti*, da Joern Schnell. La terza fase ha visto la presentazione al pubblico, presso il Teatro Studio «Eleonora Duse», dei tre spettacoli. La quarta ed ultima fase consisterà nella presentazione dei materiali dei laboratori e degli allestimenti nell'ambito del convegno «Le parole del Teatro», che si terrà a luglio durante la Festa del Teatro di San Miniato. *C.P.*

BERLINO - *«A.A.A. teatro statale affittasi, ottimo stato, costi accessori a carico dell'affittuario, disponibilità di personale». Con questo annuncio apparso sulle pagine dei giornali tedeschi, del* Times *e del* New York Times *ha avuto fine la vita gloriosa dello Schiller Theater, il palcoscenico più grande d'Europa e la più prestigiosa scena di prosa della Germania. Il motivo? La drastica riduzione delle cospicue sovvenzioni (46 miliardi di lire), da parte del governo, a una città che oggi «non è più il baluardo della cultura occidentale da difendere ed esaltare a qualsiasi costo contro le pressioni del circostante mondo comunista».*

LIONE - *L'Opéra de Lyon ha prodotto la messinscena di* La Station Thermale *su libretto – tratto dai* Bagni di Abano *di Goldoni – di Myriam Tanant, edito dalla Casa editrice Ricordi; le musiche erano del compositore bolognese Fabio Vacchi.*

ZURIGO - *Anche la Svizzera ha celebrato il Bicentenario goldoniano presentando, in chiusura di anno, diverse iniziative a cura del Centro di Studi Italiani in Zurigo. La Compagnia Teatro Paravento ha messo in scena* I Comici del teatro all'antica italiana provano «Arlecchino servitore di due padroni» di Carlo Goldoni*; mentre per la sezione Arte è stata allestita una mostra di disegni goldoniani di Franco Murer, e per la sezione Musica il Duo Cameristico italiano ha tenuto il concerto lirico* Carlo Goldoni in musica. *La rassegna è stata chiusa, presso la sede dell'Università, da relazioni di Ugo Ronfani e di Conradin Wolf.*

GLASGOW - *È andato in scena al Glasgow Citizens Theatre un misconosciuto e poco frequentato testo goldoniano. Si tratta di* Don Giovanni Tenorio, o sia il dissoluto *tradotto e diretto da Robert David Macdonald e interpretato da Andrew Wilde.*

AMBURGO - *Cesare Lievi, che aveva firmato la regia del* Barbablù *per il Centro Servizi e Spettacoli di Udine, ha messo in scena in dicembre al Thalia Theater* I Giganti della montagna *di Luigi Pirandello, interpreti Traugott Buhre ed Elisabeth Schwarz.*

LONDRA - *Al Royal National Theatre è andato in scena* Angels in America *di Tony Kushner, maratona teatrale sull'Aids divisa in due parti per un totale di sette ore e mezzo di spettacolo. La regia era di Declan Donnellan; fra gli interpreti Stephen Dillane, Iason Isaacs, Daniel Craig e Clare Holman.*

GINEVRA - *Il Nouveau Théâtre d'Angers ha ripreso alla Comédie di Ginevra* Il matrimonio *di Gogol, tradotto da Nathalie Ilic e messo in scena da Félix Prader.*

PARIGI - *Il Syndeac, il sindacato nazionale che raggruppa la quasi totalità dei teatri pubblici e delle compagnie drammatiche e coreografiche sovvenzionate, ha organizzato una giornata d'azione per il teatro pubblico che ha manifestato in tutta la Francia le serie inquietudini e le preoccupazioni per i tagli alle sovvenzioni.*

PARIGI - *Si è svolta a Parigi presso il Teatro Marigny la cerimonia di consegna dei premi Prix Théâtre Italien Contemporain, edizione 1992-93, organizzata dalla Siae. Nell'occasione sono stati consegnati i Premi per la migliore traduzione in francese di opere di autori italiani contemporanei a Jean-Paul Manganaro per* Ambleto *di Giovanni Testori (*Hamblette*) a Delia Masson Corfini per* L'affascinante Anton Pavlovitch *di Giorgio Prosperi (*Le fascinant Anton Pavlovic*), e a Karin Wackers per* La colonna infame *di Dino Buzzati (*La colonne infame*).*

LONDRA - Tamerlano il grande *di Marlowe, messo in scena al Barbican Theatre dalla Royal Shakespeare Company, regia di Terry Hands e interpretazione di Anthony Sher, è stato premiato come miglior spettacolo del 1993.*

ADELAIDE - *Dall'1 al 10 luglio 1994 si terrà ad Adelaide (Australia) la 3ª Conferenza internazionale di donne autrici di teatro, un evento a cadenza triennale. Per informazioni sulle condizioni e modalità di partecipazione rivolgersi a: The 3rd International Women Playwrights Conference, B Mail, Flinders University, Gpo Box 2100 Adelaide, South Australia 5001 Australia, fax 00618 2012556. Scrivere in lingua italiana non preclude la partecipazione.*

PARIGI - *Francis Huster, al Théâtre Marigny, ha interpretato* Amleto *nella messinscena dell'inglese Terry Hands, il più giovane fra i registi della Royal Shakespeare Company. Accanto a lui Genevieve Casile (Gertrude), Michel Aumont (Claudio), Guy Tréjan (Polonio), Cristina Reali (Ofelia).*

PARIGI - *Al Théâtre de Chaillot, Roger Planchon è stato regista e interprete della sua commedia* I libertini *sul tema della rivoluzione francese. Scritta nel 1967, era già stata messa in scena al Festival di Avignone e non aveva mancato di sollevare vivaci polemiche.*

PARIGI - *Jean-Luc Bideau ha interpretato Gregor Samsa nella riduzione per la scena del racconto* La metamorfosi *di Kafka, nella regia della moglie Marcela Salivarova-Bideau.*

PARIGI - *Gildas Bourdet, in attesa di assumere la carica di direttore del Teatro Nazionale di Marsiglia, ha messo in scena al Théâtre 13, una piccola sala parigina,* Ancora una storia d'amore *dell'inglese Tom Kempinski, protagonisti Marianne Epin e Jacques Frantz.*

TEATRO AL FEMMINILE SULLA SCENA INGLESE

EDITH PIAF CANTA NEL WEST END DI LONDRA

Un musical sulla ormai mitica cantante parigina venuta dai bassifondi, la storia di una uxoricida per disamore e l'evocazione delle attrici celebri della Restaurazione; tre successi della stagione scritti e allestiti da donne.

MAGGIE ROSE

In un saggio del 1929, *Women and Fiction*, Virginia Woolf parla dell'incapacità di creare personaggi femminili convincenti, adducendo come causa la diversità con cui uomini e donne concepiscono la realtà e quindi la descrivono. La Woolf non risparmiava nessuno. Addirittura, secondo la sua opinione, le donne shakespeariane non sarebbero altro che macchiette in confronto ai personaggi maschili.
È confortante pensare che in Inghilterra, a partire dagli anni Settanta, c'è stato un notevole tentativo, in campo teatrale, di rimediare a questa situazione: molte donne si sono affermate come drammaturghe. Fra queste Caryl Churchill e Pam Gems a pieno titolo, ciascuna con una trentina di testi in cui spiccano le figure femminili più varie. Cruciale è stata inoltre l'entrata della donna in settori del teatro precedentemente di dominio maschile: una folta schiera di donne ha così compiuto la non facile scelta di lavorare nei ruoli di produttori, direttori artistici, registi. Anche le attrici contemporanee sono cambiate e non si accontentano più di interpretare ruoli qualunque: tante – come ad esempio Tilda Swinton, protagonista dell'*Edoardo II* di Derek Jarman e Orlando nell'omonimo film – esigono parti che rispecchiano la loro sensibilità in quanto donne di oggi. La Swinton, come la Woolf, nutre grosse perplessità davanti ai personaggi femminili shakespeariani, e preferisce cimentarsi con un testo come *Orlando*, sceneggiato insieme alla regista del film, Sally Potter.
Queste notevoli trasformazioni si riflettono in modo significativo nel teatro contemporaneo. Basti pensare all'attuale stagione londinese, ricca di lavori scritti e allestiti da donne: parleremo di tre di questi spettacoli.
Innanzitutto il musical *Piaf*, scritto da Pam Gems, in scena al Piccadilly Theatre nel West End di Londra, per la regia di Peter Hall, con un cast di noti interpreti, compresa Elaine Page nel ruolo della cantante parigina. Con *Piaf* la Gems ha creato un musical innovativo in cui il testo parlato non occupa un posto secondario rispetto alla parte musicale. Con questa figura tragicomica la Gems ci presenta una donna a tutto tondo in cui emergono le qualità della Piaf: l'esuberante vitalità nell'esecuzione delle sue canzoni, la generosità verso gli amici bisognosi e lo spiccato senso dell'umorismo davanti alle vicissitudini della vita. Ma il testo svela anche i suoi difetti: l'illimitato egocentrismo e l'incapacità di riconoscere i propri limiti. È attraverso il suo linguaggio – un cockney stretto, spesso volgare – che scopriamo le umili origini della Piaf nei bassifondi parigini, ma anche il disagio con cui vive la sua condizione di donna dello spettacolo.
Ho chiesto alla Gems come abbiano reagito que-

gli spettatori conservatori del West End di fronte a questa donna dissacrante. «Io e Elaine Page avevamo delle perplessità sul linguaggio della Piaf. Ci siamo chieste se fosse il caso di smorzarlo. In fondo scrissi *Piaf* vent'anni fa, quando andava di moda mettere in bocca ai personaggi un fiume di parolacce. A quell'epoca avevo in mente un pubblico del *fringe*, spettatori diversi da quelli che frequentano i teatri ufficiali. Ma è anche vero che oggi la società è cambiata. Tutti i giorni sentiamo il linguaggio violento della televisione. Ci è parso capire che persino gli spettatori di una certa età si divertono e non si scandalizzano alle battute scurrili della Piaf».
Un altro allestimento con una parte femminile affascinante che sta registrando il tutto esaurito sulle scene del National Theatre è *Machinal* (il titolo corrisponde al francese «mecanique»), della scrittrice californiana, Sophie Treadwell, e di cui abbiamo parlato sul numero scorso. La Treadwell (1885-1970) scrisse il testo nel '28, basandosi sul clamoroso processo per omocidio di Ruth Snyder e Judd Gray (Ruth, essendosi innamorata della sua amica, Judd, uccide il marito). Il testo, diviso in nove scene che simbolicamente suggeriscono il periodo di una gestazione, traccia la parabola di Helen, figura liberamente ispirata a Ruth. Infelice a causa del suo lavoro banale da segretaria, Helen accetta un matrimonio di convenienza con il direttore generale semplicemente perché – come dice lei stessa – una donna senza mezzi non può fare altro che sposarsi. Il matrimonio risulta infelice, Helen rimane incinta e vive la gravidanza come un incubo. È solo quando una relazione extraconiugale le fa scoprire per la prima e unica volta la sua sessualità che decide di dare una svolta alla sua vita. Lasciata però dall'amante e ormai lontana dal marito, impazzisce, accusando segni di claustrofobia. E siccome non trova altra via d'uscita se non quella di uccidere il marito, è condannata alla pena capitale.
April De Angelis, trentenne e una decina di commedie prodotte, è un'altra fra le scrittrici più promettenti della sua generazione. Lavora all'interno del collettivo femminista la Sphinx (prima, The Women's Theatre Group). *Playhouse Creatures* (*Creature del palcoscenico*) in scena al Lyric Studio per la regia di Sue Parrish, presenta un gruppo di celebri attrici della Restaurazione: Neil Gwyn, Mary Betterton, Elizabeth Farley, Rebecca Marshall e Doll Common, che sono state fra le prime a calcare le scene inglesi (fino al 1660 alla donna era proibito lavorare in teatro). De Angelis non ci presenta figure femminili idealizzate, ma mette in risalto la capacità da parte di queste donne di impadronirsi di un nuovo mestiere, nonché un loro marcato spirito di collaborazione. In una bella scena la grande Mrs. Betterton, ormai anziana, impartisce una lezione di teatro e svela alcuni trucchi del mestiere alla sua giovane apprendista, Neil Gwyn. Ma in altri momenti emerge la spietatezza di queste donne, determinate a sopravvivere in un mondo violento. La Gwyn, ad esempio, che all'inizio vende arance nelle strade, è talmente decisa a fare carriera che si intrufola senza scrupoli nella compagnia teatrale della Betterton. Nonostante l'invidia e la diffidenza delle altre attrici, compie una ascesa velocissima sfruttando una sua storia d'amore con il re Carlo II. □

Nella foto, Elaine Paige nel musical «Piaf» di Pam Geam's diretto da Peter Hall al Piccadilly Theatre.

LETTERA DA LONDRA: SUCCESSO DI *THE SKRIKER*

CON CARYL CHURCHILL NEL MONDO DEGLI INFERI

In collaborazione con il coreografo Ian Spink la più nota drammaturga inglese ha proposto un testo inquietante - Sponsorizzazione d'oro per la Royal Shakespeare Company - In cartellone anche Ibsen, Cocteau e Wesker.

GABRIELLA GIANNACHI

Caryl Churchill è certamente la più nota autrice contemporanea di teatro in lingua inglese. Dopo una fase più apertamente politica, che l'ha vista affermarsi con testi come *Top Girls* (1982) e *Serious Money* (1987), tradotti e messi in scena in Europa, Stati Uniti, Canada, Brasile e Giappone, è attualmente impegnata in una fase «sperimentale» che la vede collaborare principalmente con Ian Spink, ballerino, coreografo e direttore artistico della compagnia di teatro-danza Second Stride. Con *The Skriker*, per la regia di Les Waters, la coreografia di Ian Spink e la straordinaria interpretazione di Kathryn Hunter nel ruolo di Skriker, Caryl Churchill debutta finalmente al National Theatre.

Churchill aveva già lavorato con Spink e Waters in *A Mouthful of Birds* (1986) e con Spink in *Lives of the Great Poisoners* (1991). Quest'ultimo, messo in scena da Second Stride, raccontava gli episodi salienti delle vite di alcuni grandi avvelenatori utilizzando quattro cantanti, quattro ballerini e un attore e facendo sì che ciascuno dei generi artistici utilizzati divenisse portavoce esclusivo di determinati elementi strutturali e contenutistici della messa in scena. In un'intervista rilasciatami per *Linea d'ombra* (novembre 1991), Spink raccontava così che aveva inventato dei codici gestuali ben precisi: «L'idea di base è quella di offrire movimenti che riproducano l'effetto di una lingua straniera. È importante che questi gesti non siano compresi. Il pubblico capisce che gli attori si stanno parlando, ma non capisce che cosa si dicono».

Nonostante il fatto che *The Skriker* abbia una trama molto diversa da *Lives of the Great Poisoners*, i due testi presentano elementi in comune. *The Skriker* mette a confronto due mondi: il nostro mondo cosiddetto umano e razionale e quello antico, abitato da gnomi, demoni e folletti. Nel dizionario folcloristico Penguin (1976) lo «skriker» è infatti descritto come uno spirito maligno dello Yorkshire e del Lancashire, un presagio di morte, invisibile, o a forma di folletto, o di un enorme cane dalle grandi zampe e dagli occhi bovini, le cui orribili urla terrorizzano chiunque si trovi sul suo cammino nelle buie foreste dell'Inghilterra del nord. Caryl Churchill lo descrive inoltre come una creatura incantata, «danneggiata», che vive negli inferi e muta fisionomia, le cui gesta risalgono a tempi antichi, quando l'Inghilterra non esisteva ancora e il mondo era fatto di «neve e lupi e gli alberi cantavano e gli uccelli parlavano».

Nel tentativo di convincere le due giovani amiche Josie e Lily, di cui sappiamo solamente che Josie è ricoverata in un ospedale psichiatrico e che Lily è incinta, a seguirla nel mondo degli inferi, Skriker muta continuamente fisionomia, trasformandosi, nel corso della messa in scena, in una paziente di un ospedale psichiatrico, una vecchia mendicante, un'americana, un divano, una bambina e un uomo. Così come muta fisionomia muta però anche continuamente il suo linguaggio, passando da una figura retorica all'altra, ribaltando contenuto e stile, fino ai limiti della comprensione. Nel corso della messa in scena Skriker, più frequentemente donna che uomo e molto «umanamente» curiosa, bisognosa di affetto e addirittura un po' impaziente, riuscirà a portare entrambe le ragazze nel regno dei morti che si presenta inizialmente ai nostri occhi come un meraviglioso palazzo popolato da eleganti e brillanti personaggi, che lentamente rivela però il putridume della decomposizione.

SPIRITI ACQUATICI

Skriker, Josie e Lily non sono però i soli abitatori di questo mondo: oltre a loro troviamo infatti un grosso numero di personaggi muti, o silenziosi, presenti in scena sia nelle scene «folcloristiche», sia in quelle che ritraggono la vita di tutti i giorni. Fra questi ricordiamo: Kelpie, un malevolo spirito acquatico in parte uomo, in parte cavallo; Yallerybrown, un mostro terribile del quale è pericoloso anche essere amici; Spriggan, orribile mostro che può mutare statura e causare tempeste, crolli di edifici e morti premature di bambini; Rawheadandbloodybones, un demone che incute timore nei bambini; i Black Dogs, pericolosissimi, ma talora innocui, cani neri; Nellie Longarms e Jennie Greenteeth, spiriti acquatici che trascinano i bambini negli stagni; Black Annie, una strega dalla faccia blu e con un occhio solo che divora agnelli e bambini; Thrumpin, un demone in grado di provocare la morte; i Blue Men, angeli caduti che provocano naufragi. Oltre a Josie e Lily, fra i personaggi invece «umani» ci sono: l'uomo con il panno e il secchio, la passante, il bambino morto, la bambina che ha smarrito la strada, la ragazza col telescopio e l'uomo d'affari. Alcuni di questi personaggi sono i protagonisti ricorrenti delle storie dei personaggi folcloristici – la bambina che ha smarrito la strada, ad esempio, può essere la stessa che è tratta in inganno da demoni come Black Annie, Nellie Longarms o Jennie Greenteeth –, altri sono semplicemente passanti, presenti quasi per caso all'interno dell'azione drammatica. Così come non siamo in grado di decodificare i personaggi folcloristici, la cui memoria è andata perdura nel corso dei secoli, non sembriamo neanche in grado di ricostruire le storie dei personaggi umani: entrambe le categorie vagano all'interno dello spazio scenico, spesso ignorandosi a vicenda, come ad esempio nella scena in cui vediamo un certo numero di uomini d'affari discutere probabilmente di finanza con dei grossi «thrumpin» seduti sulle loro spalle: forse un accenno al vero volto del capitalismo.

Come in *Lives of the Great Poisoners* alcuni personaggi si esprimono con la danza, altri con il canto, altri ancora con la parola, dando così l'impressione di vivere in mondi paralleli che non interagiscono tra di loro. Pur utilizzando alcune immagini tratte dalla tradizione folcloristica, Churchill sembra così avere svolto due tipi di operazioni: da un lato ha accostato personaggi folcloristici a personaggi «reali», svelando limiti e poteri di entrambi, dall'altro ha modernizzato le figure folcloristiche stesse, non più gnomi ed elfi come possiamo immaginarli dalle vecchie favole, ma esseri umani «danneggiati» che, diversamente dalla tradizione, non emettono suoni terribili, ma tacciono. Il loro silenzio, così come il fatto che la maggior parte del pubblico non conosce, o non ricorda, le leggende in questione, sembra suggerire che non sempre ciò che tace, o ciò che non è comprensibile, non esiste. In questo senso, *The Skriker*, per chi non si lascia intimidire dalla difficoltà del testo e dalla complessità della messa in scena, è forse ancora un testo politico: la diversità è dentro di noi e forse non è poi neanche tanto «diversa».

Passiamo ora invece alla Royal Shakespeare Company, che recentemente ha festeggiato la sponsorizzazione di oltre 3 milioni di sterline (circa 6 miliardi di lire) da parte di Allied-Lyons, la più grande cifra investita da uno sponsor nelle arti in Gran Bretagna. A Stratford, e prossimamente a Londra, segnaliamo un divertente adattamento nella oxbridge edwardiana di *Love's Labour's Lost*, per la regia di Ian Judge; una spettacolare *The Tempest*, con la regia del giovanissimo Sam Mendes e la bella interpretazione di Simon Russel Beale nel ruolo di Ariel; la brillante commedia della Restaurazione *The Country Wife* di William Wycherley, con musiche di Ian Dury e la intelligente e divertentissima regia di Max Stafford-Clark, ex-direttore artistico del Royal Court e attualmente direttore artistico della neonata compagnia «Out of Joint», e infine *Ghosts*, di Ibsen, con la regia della giovanissima Katie Mitchell, il cui talento, originalità e tenacia la porteranno sicuramente alla ribalta in Inghilterra così come all'estero.

Apriranno infine prossimamente: *Les Parents Terribles* di Jean Cocteau, in una nuova versione di Jeremy Sams al National Theatre; *Peer Gynt* di Ibsen, con la regia di Yukio Ninagawa, in una coproduzione norvegese, inglese e giapponese al Barbican e infine *The Kitchen* di Arnold Wesker, messo per la prima volta in scena al Royal Court da John Dexter nel 1959 e ora riallestito, sempre al Royal Court, dall'abile regista Stephen Daldry, nuovo direttore artistico del teatro. □

LETTERA DA PARIGI

MONTHERLANT E PINTER TRA I VENTI DELLA RUSSIA

La Taganka di Ljubimov ha presentato Boris Godunov *e* Delitto e castigo, *il Malyj di Dodin conquista il mondo con* Il giardino dei ciliegi *- I figli d'arte Marie Trintignant e Guillaume Depardieu in* Homecoming *- Jacques Baillon il nuovo direttore generale per il Teatro - Il clima è quello dell'austerità.*

GIULIA CERIANI

Venti di Russia in questo inizio d'anno a Parigi, con l'eco di cicalecci all'ombra delle betulle, l'affanno sordo di tragedie e una lingua dolce e indolente che stringe la gola. Il Rond Point-Théâtre Renaud Barrault ha dato carta bianca a Jurij Ljubimov e al suo teatro della Taganka, creato nel 1964 dopo che il regista abbandonò la troupe del Vachtangov. Da allora la Taganka ha mantenuto la sua cifra non conformista all'interno del panorama culturale russo, e uno stile debitore alle avanguardie storiche. Si sono visti in lingua originale tanto il *Boris Godunov* di Puškin, a lungo proibito dalla censura, che *Delitto e castigo* da Dostoevskij, creato a Londra nell'83 da un Ljubimov in esilio, e che lo resterà fino alla Perestroika.

La *saison russe* continua all'Odéon-Théâtre de l'Europe diretto da Lluìs Pasqual, con tre spettacoli diretti da Lev Dodin del Malyj di San Pietroburgo: due dal repertorio, Abramov e Galin, più la novità de *Il giardino dei ciliegi*, che sanciscono il patto di collaborazione stretto tra i due teatri, e una creazione da Aleksandr Blok (tre drammi brevi cui è stato dato il titolo di *Baraque de foire*) diretta dal giovanissimo Popovskij, con la sua troupe composta da quindici compagni del Conservatorio di Arte drammatica di Mosca (Gitis).

Con uno dei migliori spettacoli di questo trimestre, i *Dačniki* (*Les estivants*, 1905) di Maksim Gorkij, lo stesso Pasqual ha direttamente contribuito al successo parigino del teatro sovietico. Una pièce difficile, verbosa, soffocante nel tradurre la chiusura e la vacuità della piccola *intelligentsia* còlta nell'esilio artificioso delle dacie fuori città. «Volevo ritrarre – scrive Gorkij – quell'intelligentsia uscita dal popolo ma che, per via della sua promozione sociale, ha perso ogni contatto con le masse popolari... La società borghese si getta ora nel misticismo, cercando un rifugio, non importa quale, contro una realtà severa». Nello spazio fortemente simbolizzato di una splendida scenografia di Frigerio – un bosco dritto e alto di cui non si vedono le fronde, un canale la cui acqua gelata taglia di lunghi spruzzi le tavole del palcoscenico – quindici attori, tra cui la delicata Mireille Perrier, orchestrano un delirio il cui tema unico è l'utopia, e il crepuscolo di un mondo piccolo borghese, asfittico ma duro a morire.

Ben diverso il registro della scrittura gonfia e tormentata di Henri de Montherlant, che ritorna sulla scena parigina con *La Guerre Civile*, al Théâtre Silvia Monfort, ma in particolare con la pièce che più di tutte testimoniò della sua difficoltà di esistere, *La ville dont le prince est un enfant*, scritta nel 1951 e rappresentata per la prima volta nel '63. Storia – autobiografica – di un'amicizia intensa tra due fanciulli che un altro amore, quello di un religioso nel ruolo dell'abbé de Pradts (interpretato da un abilissimo Christophe Malavoy), vorrebbe separare. E profondo conflitto passionale che ridice la tragedia di ogni giorno, la lotta con le maschere che ciascuno si porta appresso, il cielo e l'inferno, la rivolta e la sottomissione, il dramma che la scrittura non basta a placare e che restituisce a uno scrittore acclamato e controverso come Montherlant una verginità e un'attualità insperate. La regia di Pier-

re Boutron è rispettosa di questa scrittura, e *La ville* si conferma come il dialogo senza intermediari tra un attore e un autore, tra una coscienza e una regola conosciuta e mai accettata, dove il sacrificio dell'abbé de Pradts è inutile e necessario, imposto, scandaloso quanto il suo strazio e la sua bestemmia.
Non più di un quarto di secolo fa, nel 1966, *Homecoming* di Harold Pinter era messo in scena in lingua francese (*Le retour*) con Claude Rich e Pierre Brasseur nei ruoli di Lenny e Max. Lo ha ripreso il Théâtre de l'Atelier con una messa in scena di Bernard Murat e due figli d'arte che già hanno fatto le loro prove, Marie Trintignant (Ruth) e Guillaume Depardieu (Joey), oltre a un grande attore come Jean-Pierre Marielle nel ruolo di Max. Il linguaggio tagliente di Pinter sviluppa qui una delle sue opere più potenti: storia di un microcosmo di periferia che gira intorno a un macellaio in pensione nei deliri della sua senilità, alle relazioni di odio e di frustrazione intessute con il fratello, con due figli che sono piccoli delinquenti. Finché tornano inaspettatamente il terzo figlio, professore di filosofia sfuggito al ghetto famigliare, e la moglie, a rendere più complesso e a rovesciare un gioco di rapporti sempre più stretti e cattivi, del tutto amorali. Uno dei più efficaci esercizi d'attore della stagione.

RIGORE FINANZIARIO

Il 1994 è stato inaugurato in Francia da un nuovo direttore del teatro e degli spettacoli, Jacques Baillon, che ha presentato la politica teatrale concepita per quello che è stato molto chiaramente definito un periodo di «rigore budgetario». Con un bilancio globale leggermente diminuito rispetto al '93 (1.327 miliardi di franchi contro i 1.392 dell'anno precedente), la revisione degli investimenti è stata orgogliosamente fatta *dans un esprit de conquête*. Dove, in concreto, tra le scene nazionali sono state favorite quelle che giocano un ruolo strategico nell'assestamento del territorio – una delle priorità del governo –, ma sono stati premiati anche quei teatri che – come a Parigi l'Athénée, il Théâtre de la Bastille e quello della Cité Universitaire – hanno fatto sforzi creativi per conquistare un nuovo pubblico, facendosi carico di inevitabili rischi. A conferma di una volontà di gestione e di controllo fortemente centralizzata, trenta compagnie indipendenti hanno avuto crediti in diminuzione, ma diciassette dei trentadue centri drammatici nazionali hanno ricevuto un sostegno accresciuto. Infine, priorità ai teatri nazionali per il rinnovamento delle strutture. In sostanza, la nuova direzione del teatro pare confermare di essere entrata in una nuova fase, fortemente competitiva perchè selettiva, attenta alla realtà del pubblico e alle condizioni di elaborazione e «messa in circolo» dello spettacolo. Criterio sicuro quanto alla valutazione dell'efficacia mercantile di un progetto; quanto alla promozione e alla protezione, alla scoperta e alla crescita delle nuove energie creative, ci sembra tutt'altro affare, ancora non pienamente contemplato dal nuovo ministero. □

A pag. 40, Patrick Chesnais, Marie Trintignant, Guillaime Depardieu e Francois Berleand in «Le retour» di Pinter.

L'*Amleto* nevrotico di Lavaudant e il ritorno di Ionesco al Marais

CARLOTTA CLERICI

L'intento dichiarato di Lavaudant, nel mettere in scena *Amleto* alla Comédie Française, è quello di sfidare ogni possibile interpretazione della tragedia shakespeariana, di rifiutare l'imposizione di un punto di vista, di evitare una risposta definitiva agli enigmi che il testo pone. Evitare, insomma, ogni costrizione e lasciare vivere la tragedia nella sua ricchezza e complessità, nelle sue contraddizioni anche; lasciare che il senso affiori, per poi subito scomparire, dall'incessante interrogarsi e riflettere sulla vita e sull'amore che dell'*Amleto* costituiscono il centro, al di là della storia che viene raccontata.
Tutto questo si traduce in uno spettacolo estremamente vario pur nel rigore di base, nel disegno preciso e lineare che sfrutta le varie possibilità della materia offerta dal testo e al tempo stesso la disciplina. Niente viene tolto e niente viene aggiunto: non c'è alcuna ricerca di spettacolarità esteriore, di effetti particolari. La scena è totalmente spoglia: una parete grigia che fa da fondale, un contenitore vuoto pronto ad animarsi all'ingresso dei personaggi, a colorarsi grazie allo sfarzo dei costumi (di Jean-Pierre Vergier, come pure la scena): un luogo neutro che si trasforma continuamente impregnandosi dell'atmosfera delle varie scene, che si succedono l'una all'altra come una serie di quadri. Importantissimo, in tutto questo, il ruolo delle luci, studiate dallo stesso Lavaudant. Su questo palcoscenico nudo risuona la parola, grande protagonista, nella versione di Daniel Loayza, poeta traduttore che a Shakespeare ha dedicato gran parte della propria attività. Una parola che non ha niente di astratto, che si incarna nei vari personaggi visti nella concretezza del loro agire e dei rapporti che instaurano gli uni con gli altri.
Al centro, l'Amleto di Redjep Mitrovitsa: fragile, tormentato dalla nevrosi, scosso da tic. La gentilezza e la grazia dell'Ofelia di Isabelle Gardien si trasformano, nella scena della pazzia, in una sguaiatezza raggelante. Andrzej Seweryn è Claudio, Christine Forsen la regina, Jacques Sereys Polonio, Jean-Pierre Michael Orazio, Philippe Torreton Laerte, Eric Frey e Malik Faraoun un Rosencrantz e un Guildenstern identici, cortigiani interscambiabili. Ricordiamo ancora la soluzione trovata per il sempre attesissimo «Essere o non essere»: Amleto entra correndo nella scena vuota, si arresta al limite del proscenio e incomincia a recitare, come un attore di varietà che si precipiti alla ribalta per offrire al pubblico il suo numero.
Degno di nota anche quanto accade in un teatrino che è agli antipodi dell'ufficialità della Salle Richelieu: il Théâtre du Marais. Mauclair vi ripropone uno spettacolo «storico»: *Les chaises*, che nel 1956 segnò la consacrazione di Ionesco allo Studio des Champs-Elysées. Spettacolo che non soltanto ha avuto numerose edizioni in Francia, ma che ha girato il mondo (è stato presentato anche in Italia alla Biennale di Venezia). Jacques Mauclair e Tsilla Chelton – che nell'arco della loro carriera hanno lavorato spesso insieme, presentando fra l'altro sette commedie di Ionesco – si sono ritrovati così sull'angusto palcoscenico della minuscola sala dove con pochi mezzi – essenziale l'uso delle luci e ridotti al minimo gli effetti sonori – e molte sedie, hanno dato al pubblico stipato in platea una grande lezione di teatro. Coppia affiatatissima, si sono tuffati con energia in questa farsa tragica, a gara per cavarne l'allucinata comicità e il significato angosciante. Declama lui, depositario del messaggio che salverà l'umanità, i suoi discorsi farneticanti; gli fa eco lei, moglie trepida e adorante, snocciolando appellativi affettuosi e luoghi comuni. Accolgono gli invisibili ospiti con sollecitudine e sorrisi, fanno i convenevoli al vuoto con una mimica sempre perfettamente sincronizzata e sempre più concitata. Al culmine, nel riquadro di una finestra aperta sul fondale compare, serissimo ed estremamente compreso nel suo ruolo, l'oratore (Marcel Champel); e a questo punto i due vecchi abbandonano la scena. Quello che rimane è un vuoto statico e desolato dal quale, per qualche istante, si leva il brusìo sinistro della folla e riecheggiano i versi gutturali dell'oratore sordomuto. Poi l'unica risposta possibile, il silenzio, subito interrotto dal calore degli applausi. □

FINE DI PARTITA PER L'ULTIMO MAESTRO DEL TEATRO DELL'ASSURDO

UN TRAGICO CLOWN CHIAMATO IONESCO

Nato in Romania, aveva trovato una seconda patria in Francia - Autore fischiato e poi osannato, come Beckett, polemista contestato, eletto all'Académie e pittore nella vecchiaia, ha raccontato in trenta opere teatrali la tragicomica avventura del vivere - La lotta di Bérenger contro il «rinoceronte» della violenza e le 25 mila repliche della Cantatrice calva.

UGO RONFANI

La morte cancella la paura della morte. Adesso che Ionesco ci ha lasciati, a 82 anni, nella «sua» Parigi che l'aveva accolto come immigrato rumeno, che l'aveva fischiato e applaudito, che l'aveva disprezzato e osannato come coscienza del secolo; adesso che il mondo della cultura recita la commedia delle estreme onoranze (era accademico di Francia; la guerra fredda lo aveva tagliato fuori dal Nobel a favore di Beckett; ma il Nobel l'avrebbe meritato) adesso l'incubo, cioè l'avventura di vivere, è finito. Una sua commedia del '63 fatta di struggimenti celesti – che gli aveva messo in scena Barrault, *l'enfant du Paradis* anche lui appena scomparso – s'intitolava *Le piéton de l'air*, e mi piace immaginare che mentre la Francia lo commemorava, Eugene Ionesco se ne sia andato libero lassù, «pedone dell'aria», con la sua faccia fra lo scienziato e il clown (*«On dirait Einstein, moins les mathématiques»*, aveva scritto una volta di sé, spiritosamente, dopo essersi guardato allo specchio). Un vecchio viandante biblico in una tela di Chagall.

L'ULTIMO DIARIO

Pace dunque a uno dei due maestri dell'assurdo del secolo, con Beckett. Negli ultimi tempi, privato dell'alcool al quale aveva chiesto aiuto nella sua ultima stagione creativa, ridotto a scrivere per frammenti nei momenti di una peraltro estrema lucidità, rifugiatosi nella pittura in un atelier della Svizzera tedesca («Non posso più lavorare a Parigi, metropoli *bruitale* – gioco di parole: *bruit*, rumore, e *brutal*, brutale – e allora vengo qui a disegnare come un bambino, sollevato dalle mie angosce»), la stanchezza di vivere aveva preso, in lui, il sopravvento sul resto, ma se la sua fantasia appena continuava a baluginare nelle litografie, e nei frammenti di un diario che teneva segreto, ed erano questi gli ultimi sberleffi del genio alla morte (eletto all'Académie aveva scrit-

to, nel '69, una corta pièce in cui descriveva l'incubo di un accademico di Francia che, in età avanzata, aveva voluto ripetere l'esame per la licenza liceale, risultandone bocciato: sempre aveva affrontato il tragico con l'arma del comico).
Ionesco era ed è ancora vivo, come Beckett, con il suo teatro, rappresentato in tutto il mondo. Si è ricordato, nei necrologi di agenzia, che *La cantatrice calva* – quella farsa dove non c'è alcuna cantante né pelata né cappelluta, ma soltanto il trionfo del luogo comune a specchio della stupidità universale, emergente dalle conversazioni dei coniugi Smiths con i coniugi Martins – ha avuto qualcosa come 25 mila repliche consecutive: alla faccia del teatro «moribondo»! Niente male, per un «gioco teatrale» venuto già per li rami da Tristan Tzara e dai Dadaisti rumeni, alimentato dagli orrori di un manuale di conversazione inglese.
E poi tutto il resto, una trentina di commedie, le allegre e strazianti metafore sulla incomunicabilità e la solitudine, *La lezione* e *Le sedie*; *Il re muore* o l'inanità del potere davanti alla brevità della vita: quella stoccata mortale al fascismo e alle dittature che fu *Il rinoceronte*; *La sete e la fame* o la grande pietà per l'uomo in esilio qui sulla Terra; la lotta contro le forze del male che Bérenger, il doppio di Ionesco, il piccolo uomo che ha bisogno della libertà come dell'aria, conduce per non soccombere.

POLEMISTA SCOMODO

Cito a caso dei titoli, quelli di maggiore e immediato rilievo che vengono subito in mente, presi dal blocco di una impresa drammaturgica di grande impegno dietro l'apparenza della derisione e del gioco, cominciata nel '50 e continuata fino alle soglie degli anni '80: e che la storia del teatro del secolo pone al centro del rinnovamento della scena francese ed europea cui, all'insegna del *nouveau théâtre*, parteciparono Beckett, Genet, Adamov. E non vale – come hanno fatto i detrattori – contrapporre alla forza dirompente di questa drammaturgia di avanguardia la natura «conservatrice» o addirittura «reazionaria» del polemista sulle gravi questioni del secolo, come la guerra e la pace, il comunismo e la libertà. Il Ionesco di *Notes et contre-notes*, di *Antidotes*, del discorso per l'insediamento all'Accademia e degli interventi sulla stampa è stato anche una vittima della guerra fredda, e di un sartrismo e di un brechtismo di maniera. Diciamo piuttosto che come il suo Bérenger egli è stato il propugnatore di un'etica individualista, anzi personalista: penso, scrivendo questo, al colloquio che avevamo avuto, una mattina dell'aprile del '77, sul quai della Senna, all'Alma, davanti alla telecamera di un'inchiesta che conducevo per la Rai su *Esprit*; quando mi disse che, venuto a Parigi dalla Romania, aveva trovato luce e amicizia nel gruppo di Emmanuel Mounier, aveva capito «una volta per tutte» che costruzioni ideologiche e sistemi politici non erano nulla senza il coinvolgimento della coscienza individuale. Quanto alla sua «debolezza» davanti agli onori, per carità! Mi risuonano ancora nelle orecchie le misuratissime parole con cui aveva commentato l'elezione all'Académie quand'ero andato a trovarlo nel suo appartamento sul Boulevard Montparnasse, a due passi dalla Coupole: «L'Accademia è soltanto un club di vecchi exbohémiens ai quali si permette di criticare tutto, anche il governo. Ma questo per me è secondario, così come vestire l'habit de lumière ed avere lo spadino non può che apparirmi, alla mia età, una farsa. Essere stato chiamato fra gli "immortali" mi ha fatto meglio capire il carattere derisorio dell'immortalità secondo gli uomini. Ma ammetto che mi ha rassicurato, l'elezione, perchè vuol dire che non mi hanno soltanto considerato un pagliaccio, o un matto. Era sempre stata la mia paura».

LE SEDIE VUOTE

Figlio di una coppia di emigrati disunita, cresciuto in Francia e poi tornato a Bucarest dove s'era laureato in francese grazie ad una borsa di studio, rientrato a Parigi per proseguire gli studi e per sfuggire ad un Paese nazificato, Ionesco, la moglie Rodica Andreanu di origine asiatica e la figlia Marie-France conobbero, durante e dopo la guerra, momenti difficili, e lui fu allora uno svogliato magazziniere alla casa editrice Hachette. Finchè, 1949, riuscì a fare rappresentare in un teatrino di infimo ordine il *Noctambules*, *La cantatrice calva*; e da allora la sua esistenza si identificò con il teatro, anzi con l'«antiteatro». La sua formula: un contrappunto dei contrari. Come diceva, «Su un testo farsesco una recitazione drammatica: su un testo drammatico una recitazione farsesca». Chaplin, Stan Laurel, i fratelli Marx incontravano, sulla sua scena, Jarry, Artaud, Vitrac. Come disse del suo teatro Anouilh, i pensieri dei clowns Fratellini riveduti e corretti da Pascal. La derisione e l'angoscia. Il bisogno vitale di comunicare e le sedie vuote. La voglia di arraffare la propria parte nel mondo e il terrore degli oggetti proliferanti all'infinito. L'orgoglio di essere uomo-re e l'avere coscienza che si muore un poco ogni giorno. Dramma comico, farsa tragica; il linguaggio che va alla deriva come la zattera della Medusa; la società come somma di egoismi e di crudeltà mascherati di ideali. Una drammaturgia che ha oscillato, ubricata, tra la meraviglia della scoperta del mondo e l'orrore della morte, fra lo sguardo al cielo e la marcia nel fango.
Un maestro della disillusione adesso riposa in pace. Grazie a Ionesco per le farse che ci hanno aiutato ad essere lucidi davanti al tempo, alla società, alla storia. □

A pag. 42, Eugene Ionesco. In questa pagina, Ionesco con la moglie Rodica Andreanu.

SCOMPARSA UNA FIGURA STORICA DEL TEATRO DEL SECOLO

ADIEU, BARRAULT!

Colui che era stato l'indimenticabile Debureau in Les Enfants du Paradis *di Carné ci ha lasciato la memoria di un uomo di teatro totale - Dalla* Comédie *all'*Odéon, *da Molière a Ionesco, da Eschilo a Claudel - Il Maggio del '68 e la «scomunica» di Malraux - Il sodalizio con Madeleine Renaud.*

UGO RONFANI

Jean-Louis Barrault è deceduto il 22 di gennaio scorso, all'età di 84 anni, a Parigi. Era una figura storica del teatro del secolo come Stanislavskij, Copeau, Craig, Vilar. E la sua immagine piegata dall'età fra le nebbie lagunari di una delle ultime Biennali veneziane, accanto a quella della fragile e sorridente Madeleine Renaud (fu l'ultima volta che lo vidi e mi rivolse la solita domanda di altri nostri incontri all'Odéon o al Théâtre du Rond Point: «Alors, vous l'avez, votre nouveau Pirandello?») non mi ha impedito di pensare, fino al flash del decesso, a una sua immortalità.

Era l'immortalità dell'attore-semidio consacrato dagli echi degli applausi, quella del mimo Debureau negli *Enfants du Paradis* di Carné, quella dell'Amleto romantico, straziato sul palcoscenico della Comédie nella Francia occupata, o del piccolo ebreo Joseph K. nel *Processo* riscritto da Gide.

Ma era anche l'immortalità del regista che aveva capito il genio dell'«irrappresentabile» Claudel, del lunare *Pedone dell'aria* di Ionesco, degli ubueschi personaggi di Jarry incarnati dopo i sessanta perchè – diceva – «bisogna fare come Picasso: tabula rasa ogni dieci anni e cambiar pelle, come i serpenti».

L'illusione della sua immortalità, oggi dolorosamente smentita, era nel suo volto di vecchio bambino, negli occhi ilari e curiosi, nei capelli inanellati, nell'agilità di un gatto di palcoscenico appresa frequentando un maestro del mimo come Decroux, ai tempi della bella bohème sotto la protezione paterna di Dullin, quando stava dimenticando la farmacia paterna nel Vésinet, aveva abbandonato la pittura, suo primo amore, e dormiva nel letto di scena di Volpone o nel foyer del teatro.

Comparsa nella commedia di Ben Jonson, quattro anni dopo il figlio del farmacista avrebbe dimostrato chi fosse dirigendosi (1935, a 25 anni) nel suo primo spettacolo tratto da un racconto di Faulkner, *Mentre muoio*, dove faceva il suo ingresso come un uomo centauro strappando l'ammirazione di un critico chiamato Antonin Artaud. Avrebbe fondato, poi, Le Grenier des Augustins, a due passi da un vecchio studio di Picasso, stringendo amicizia con Breton, Prévert, Artaud e la fauna surrealista di Parigi; avrebbe investito i primi guadagni di attore cinematografico (parti di personaggi ombrosi, lunatici, incisi a puntasecca) nell'ambiziosa realizzazione come produttore, regista e interprete di *Numanzia* di Cervantes: trampolino di lancio per fare poi il *Misantropo* con Alice Cocea, per portare in scena *La fame* di Knut Hamsun, per passare al Salacrou di *La terra è rotonda*. Sarebbe stato poi attratto, sei anni, nell'orbita della Comédie, chiamato ad esordire da Copeau nel *Cid* di Corneille; e qui scalò quel monte Everest della drammaturgia del Novecento ch'era *Le soulier de satin* del poeta ambasciatore Claudel. Sarebbe poi venuto, in sodalizio coniugale con Madeleine Renaud – la sua piccola «dama di ferro», ex moglie del grande Charles Grandval –, il periodo del Théâtre Marigny, su quei Campi Elisi dove sarebbe tornato – illustre, amato dal pubblico ma in disgrazia con il potere gollista – a dirigere il nuovo Théâtre du Rond Point, dopo che Malraux l'aveva cacciato dall'Odéon – oggi sede del Théâtre de l'Europe – per avere gridato platealmente in ribalta «Barrault est mort!» il giorno in cui, Maggio '68, gli studenti in rivolta avevano occupato il teatro.

Dunque, come Picasso Barrault «cambiò pelle», passò da Corneille a Ionesco, da Marivaux a Genet, da Eschilo a Offenbach, da Kleist ad Anouilh, talvolta – si disse – peccando di troppo eclettismo, fedele soltanto al suo Claudel. E fu uomo di teatro totale, teorizzò una sua dottrina scenica secondo cui il testo di un'opera è un iceberg, di cui si può vedere soltanto un ottavo dell'insieme, e il resto debbono mostrarlo il regista, gli attori, i tecnici. Riunì tanti giovani destinati ad avere un futuro intorno ai suoi *Cahiers*; si concesse una seconda vita bucolica con Madeleine tra i fiori dell'Ile-de-France; girò il mondo quanto e più di Jouvet; amò l'Italia e il rappresentato Ruzante e i comici dell'arte. Ma fu, soprattutto, uno «zingaro del teatro», un nomade, per restare giovane. Oggi i fotogrammi di *Les Enfants du Paradis*, rigati dall'uso, ci rimandano l'immagine di un caro fantasma. Oggi cala il sipario del lutto sul teatro del secolo. □

UN RICORDO DI MARIO DONIZETTI

La famosa e ormai storica serie di ritratti d'attore che Mario Donizetti realizzò negli anni Sessanta per le copertine de *Il dramma*, iniziò con il ritratto di Renzo Ricci. Seguì quasi subito il ritratto di Jean-Louis Barrault, già allora «mostro sacro» del teatro francese. Allievo di Antonine Artaud e il mimo Decroux, Barrault era diventato celebre con interpretazioni che avevano dato di lui un'immagine inquietante e gli erano valse l'appellativo di «Angelo nero». Aveva raggiunto la fama alla Comédie, ma nel 1946, assieme a Madeleine Renaud, sua moglie, aveva dato vita a una sua compagnia. Nel 1958 era stato chiamato a dirigere il Palais Royal e poi il Théâtre de France, il mitico Odéon. È all'Odéon che avvenne l'incontro tra Jean Louis Barrault e Mario Donizetti. Barrault disse che fino ad allora non aveva mai posato per un artista.

Subito dopo la notizia della scomparsa di Barrault, avvenuta il 22 gennaio 1994, abbiamo incontrato il pittore Donizetti per chiedergli un ricordo di quell'incontro.

HYSTRIO - *Donizetti, nel 1964, lei ha eseguito a Parigi, al Teatro Odéon, dei disegni di Barrault. Sul* Corriere della Sera, *Arturo Guatelli, ha scritto: «Jean-Louis Barrault, una leggenda che attraversa il secolo». Chi era nel '64 Barrault?*

DONIZETTI - Era già un mito per il teatro. All'epoca del nostro incontro era regista e primattore dell'Odéon. Era con lui la moglie, Madeleine Renaud. Prima delle pose ebbi l'occasione di assistere da un palco di proscenio alle prove dell'opera che stavano per portare in scena. Barrault dirigeva e Madeleine Renaud recitava con un giovane attore. La scena fu ripetuta dieci, venti volte. Barrault non si stancava mai, una volta sì e una volta no mostrava egli stesso al giovane attore come la parte andava recitata. Era un uomo infaticabile, attento, incontentabile. Quando finalmente fu in posa per il ritratto, poiché doveva essere raffigurato nei panni di Amleto, si impegnò ad aderire al personaggio (atteggiamento sicuro, capo lievemente rovesciato) per far sì che i miei disegni potessero esprimere un vero Barrault-Amleto.

H. - *È risaputo che Barrault aveva recitato anni prima nella sua città, Bergamo. Fu questo argomento di conversazione?*

D. - Si parlò dell'ottima acustica del nostro teatro. Del pubblico attento e appassionato. Della bellezza della mia città, patria di Arlecchino, maschera significativa per i teatranti di tutto il mondo.

H. - *Ugo Ronfani ha sostenuto che Barrault è stato un grande interprete di Amleto. Lei ha raffigurato Barrault nei panni di Amleto. È d'accordo con questo giudizio?*

D. - La maschera di Barrault era indubbiamente di grande intensità. Rivelava una personalità complessa, meditativa. Barrault come tutti sanno era anche un grande mimo. Certo, sono del parere di Ronfani. Posso aggiungere che i lineamenti di quell'uomo magro, nervoso, inquieto e inquietante, mi fecero realizzare disegni per il ritratto estremamente significativi, tanto che potei fidare nella realizzazione del dipinto su un'assoluta semplicità di composizione. Quel Barrault, senza nessun particolare costume che ricordasse Amleto, era Amleto. *Michele Andreucci*

A pag. 45, Jean-Louis Barrault in «Les Enfants du Paradis» di Marcel Carné. In questa pagina, Barrault ritratto da Donizetti.

Ci ha lasciati Giannina Braga marionettista dei Podrecca

I Piccoli di Podrecca, le famose marionette applaudite in tutto il mondo, sono in lutto. È morta Giannina Donati Braga, la più anziana ed abile marionettista del gruppo. Nata nel 1910 da Giovanni Santoro e Leonilda Donati, pionieri, insieme a Vittorio Podrecca, del Teatro dei Piccoli, entrò nella compagnia nel 1932 e ne divenne un elemento portante. Quando, il 7 maggio 1979, feci acquistare dal Teatro Stabile di Trieste con il contributo della Regione Friuli Venezia Giulia marionette, scene, il teatrino, gli spartiti e radunai i superstiti collaboratori di Podrecca, il nostro tentativo (poi riuscito) di recuperare quanto era rimasto del patrimonio dei Piccoli ebbe in Giannina Braga una sostenitrice e una collaboratrice valente, attiva, entusiasta. Ripercorreva in quei giorni il ricordo di un'intera vita trascorsa in palcoscenico con gli attori di legno. Riprese intensamente a lavorare con gli altri marionettisti che avevamo convocato: i coniugi Quaglia, Picchi, i fratelli Cagnoli, Vianelli, Gamberutti e Edgarda Previato. Scriveva Maria Signorelli: «La poetica, gentile, geniale favola teatrale di Podrecca continua» e Giannina Braga era raggiante; ritrovava le ragioni della sua vita, affrontava nuovamente le originali tecniche del suo lavoro per riportare in movimento il focoso pianista, l'estroso violinista, l'esilarante cantante e le altre marionette di quel «Varietà» che aveva girato i cinque continenti. Quest'anno aveva curato con Caterina Quaglia (due sole superstiti di un'avventura lunga ottant'anni) l'ultimo spettacolo dei nuovi Piccoli del Teatro di Trieste e si preparava ad altre importanti tournée. La morte l'ha colta a 84 anni, improvvisamente, sul lavoro, quindi in un momento di felicità creativa, come si conviene ad un buon artista e artigiano del palcoscenico. *Nuccio Messina*

NAPOLI - *Alla fine di gennaio si è spenta nella sua città natale Luisa Conte. Aveva sessantanove anni. Aveva esordito giovanissima nel varietà e aveva poi recitato con i maggiori attori napoletani, da Eduardo De Filippo, con cui restò in compagnia per quattro anni, a Nino Taranto. Da oltre vent'anni aveva rilevato il Teatro Sannazzaro, di cui era diventata «capocomica» dopo la scomparsa del marito Nini Veglia.*

ROMA - *Alla soglia dei settantotto anni è morto Antonio Sorrentino. Il suo nome è legato all'ultima grande stagione del varietà, all'avanspettacolo del dopoguerra e alle riviste di Macario. Nel teatro di prosa aveva lavorato con Squarzina e Missiroli nelle edizioni shakespeariane di* Misura per misura *e di* Molto rumore per nulla*; poi, nel* Vantone *pasoliniano e nella* Lulu *di Wedekind messa in scena al Piccolo di Milano da Chérau. Aveva prestato il suo volto anche al cinema accanto a Totò e a Walter Chiari e aveva lavorato con registi come Blasetti e Fellini.*

BRESCIA - *All'età di settantuno anni è morto per un collasso cardiaco Camillo Togni. Era stato fra i primi musicisti italiani a utilizzare la tecnica dodecafonica ereditata da Schoenberg e Webern; nella sua produzione avevano trovato largo impiego i testi di Georg Trakl, tra cui* Blaubart.

ROMA - *I primi giorni dell'anno è scomparso, ucciso da un tumore, Pier Luigi Samaritani. Cinquantunenne scenografo, costumista e regista aveva debuttato nel '63 a Parigi con* Le fil rouge *di Dencker e aveva poi continuato la sua carriera nell'ambiente lirico frequentando i palcoscenici della Scala, dell'Opera di Roma, del Festival di Spoleto e del Met di New York, firmando, fra gli altri, i costumi e le scene per* Semiramide, Tristano e Isotta, Parsifal *e* I Maestri Cantori di Norimberga. *Per la prosa aveva curato la messinscena di un* Werther *nel '78 al Teatro Comunale di Firenze, e quelle di* Scrutatori di anime *di Manfridi e, due anni fa, di* Una giornata della mamma *di Charlotte De Turkeim.*

PROTAGONISTA DELLA SCENA ECLETTICO E APPASSIONATO

SALERNO, UN ADDIO DA GRANDE ATTORE

Interprete neo-stanislavskijano ma contrario alle accademie, univa alla passione per il teatro l'amore per la vita - Dagli esordi nell'operetta alla drammaturgia di impegno, dal cinema – come regista di Anonimo veneziano *– alle grandi prove di palcoscenico con Andreev, Miller e Pirandello.*

UGO RONFANI

In questi ultimi anni Enrico Maria Salerno – stroncato a 68 anni in una clinica romana da un tumore al polmone – aveva avuto tutta la nostra ammirazione per tre interpretazioni assolutamente eccezionali: quella del protagonista nel *Pensiero* del russo Leonid Nikolaevic Andreev, dimostrazione nichilista del trionfo del caos sulla ragione scritta al crepuscolo del regime zarista; il ruolo del Padre nei *Sei personaggi* di Pirandello, regista Zeffirelli, e la parte di Willy Loman in *Morte di un commesso viaggiatore* di Arthur Miller, spettacolo col quale era in tournée quando gli si è dichiarato il male.
Quella di Andreev era la riproposta di un maestro del realismo che, nella scavata interpretazione di Salerno, rivelava moderne anticipazioni espressionistiche. Quanto al Pirandello, in uno spettacolo disomogeneo ed esibizionistico, l'attore conferiva alla figura del Padre una disperazione vera in ogni più segreta fibra. Ma era stato nel dramma di Miller, pur costellato di interpretazioni memorabili, che Salerno aveva dato la misura di una umanità ferita, di una patetica volontà di sopravvivere allo sfacelo delle illusioni: regista di se stesso, aveva portato al massimo delle potenzialità espressive il personaggio milleriano.
E noi, pubblico, abbiamo così scoperto in questi anni un Salerno che – finita la stagione delle inquietudini – teneva a dimostrare (come un altro nostro grande della scena, Gassman) di sapere «invecchiare bene», grazie al vigore di una maturità professionale simile a una seconda giovinezza.

CON LA COMPAGNIA RAME

Ammirazione tanto più stupita e solidale, la nostra, in quanto la biografia di Salerno era stata di quelle di cui si appropriano più volentieri i rotocalchi che l'*Enciclopedia dello Spettacolo* (ferma, questa, al profilo anni Cinquanta dell'attore di rivista e di commedie brillanti, appena completata con il teatro dell'impegno accanto a Sbragia e a Garrani, tipo *Sacco e Vanzetti*, e da diseguali scorribande nel cinema).
Una carriera a zig-zag tra palcoscenico, set cinematografico e studio televisivo; dal teatro girovago con la famiglia di una giovanissima Franca Rame all'operetta Del Rio e De Zan, dal repertorio alla moda della Adani-Cimara con Niccodemi e Viola, Anouilh e Giraudoux, alle più azzardate scelte della Brignone-Benassi-Santuccio, che gli permisero di farsi conoscere come personaggio dostoevskijano (nei *Karamazov* di Copeau, nei *Demoni* trascritti da Fabbri).
Guardando a tante escursioni non sempre conseguenti (non lo vedemmo con le Kessler in un musical, con relativa love story in sottofondo, o direttore di gara al «Cantagiro»? E, ancora, in film senza storia come *La tratta delle bianche* e *Saffo, Venere di Lesbo*?), notavamo però in questo percorso eclettico, per non dire eccentrico, delle linee di fondo, delle intenzioni di approfondimento. Dietro la maschera dell'attore trasformista – che forniva anche materia alle cronache rosa per amori frequenti, struggenti ritorni alla famiglia, e per il tormentato rapporto con i figli: i quattro avuti dalla moglie Fioretta Pierella, tutti maschi, e Chiara, la figlia attrice avuta dalla sua relazione con Valeria Valeri. Ed erano amori veri o presunti – Sandra Milo, Alice Kessler, Veronica Lario – che hanno lasciato poi il posto a Marisa Valenti, ultima sua compagna.
C'era però anche un altro Salerno, si diceva, che sentiva di dover regolare i conti con la vita e con l'arte: l'autodidatta dalla giovinezza sbandata che non aveva mai messo piede all'Accademia, che sognava le estive a Verona o a Taormina con Shakespeare e Corneille, che aveva creduto all'im pegno politico.

PERSONAGGI DANNATI

Lo stesso accadeva nel cinema: aveva cominciato con quel personaggio del gerarca fascista in *Un'estate violenta* (1959) di Zurlini, seguito da *La lunga notte del '43* (1960) dove, nel ruolo del farmacista Piero Barilari, ottenne il Nastro d'Argento. Seguirono *Odissea nuda* (1960) di Rosi, e ancora *Le stagioni del nostro amore* (1966) e il fortunatissimo *L'armata Brancaleone* (1966) di Monicelli, fino a quella tenera prova di regista con *Anonimo veneziano* (1970), dove seppe bene dirigere Florinda Bolkan e Tony Musante, in una love story all'italiana che piacque al pubblico. Nella regia cinematografica si cimentò ancora con *Cari genitori* (1973) e *Eutanasia di un amore* (1978), tratto dal romanzo di Sergio Saviane.
Attore neo-stanislavskijano, capace di plastica aderenza a personaggi dannati o sofistici cui conferiva suggestione di voce e prestigio gestuale, E.M. Salerno ha saputo congedarsi così, assumendo la statura del grande attore protagonista. Così noi lo salutiamo. □

Nella foto, Enrico Maria Salerno.

UNA CARRIERA ALL'INSEGNA DELLA BRAVURA E DELLA SIMPATIA

AGUS, IL JOLLY BRILLANTE CHE RECITÒ CON STREHLER

Gianni Agus – che se n'è andato a 77 anni, per arresto cardiaco – aggiungeva alle altre amabilità del carattere quella di essere spiritoso. «Io sono – diceva – quello che prende gli schiaffi». Non intendeva alludere alla famosa commedia di Andreev con questo titolo, bensì al fatto che fosse sempre stato costretto dalle circostanze, per meglio dire dalla sua particolare natura di attore, a interpretare ruoli sacrificati, di vittima o – come dicono i francesi – di souffre-douleur.

L'attore si riferiva in specie a quei due anni di gioie e dolori – platee zeppe ma, appunto, sberle ogni sera – in cui era, in *Giove in doppiopetto* di Garinei e Giovannini, un medico al quale Giove insidiava la moglie e, per esigenza di copione, veniva schiaffeggiato da due virago, la moglie e Giunone, interpreti una esuberante Delia Scala e una altrettanto vivace Lucy d'Albert.

Tanti schiaffi non convinsero Agus a lasciare le scene, a prova che la sua vocazione teatrale – maturata da ragazzo al teatro dell'oratorio nella natia Cagliari, ma anomala perchè la sua era una severa famiglia di magistrati – era particolarmente tenace.

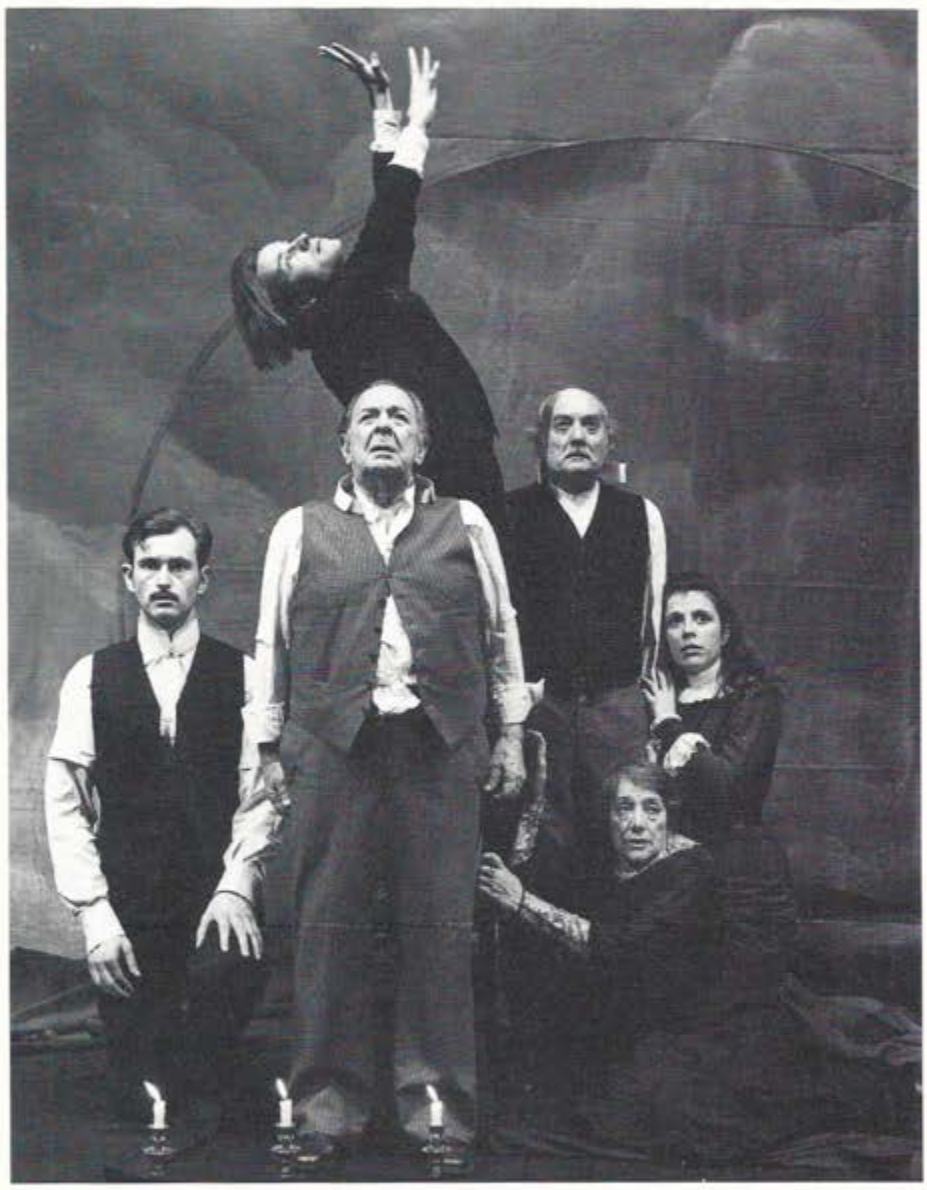
E difatti la sua carriera (cominciata in modo singolare nel '40 quando, ventitreenne e fresco del Centro sperimentale di cinematografia, si trovò ad essere a fianco di Elsa Merlini e Renato Cialente nella *Piccola città*, l'allora fischiatissimo capolavoro di Wilder messo in scena da Fulchignoni al Nuovo di Milano) è durata più di mezzo secolo senza soste, tutta a zig-zag fra teatro brillante e varietà, repertorio classico e operetta, cinema e televisione.

È giusta la definizione che di lui si è data, di un «jolly di lusso» dello spettacolo: se rare sono state le sue parti di protagonista, il suo nome in cartellone è sempre stato garanzia di successo, per le sue doti di simpatia (ve lo ricordate, in televisione, fare la pubblicità e le fortune di un prodotto per la pulizia delle dentiere, in anni in cui il suo robusto sorriso non era artificiale?) ma, soprattutto, per una professionalità a tutto tondo, fatta di verve, tempismo e inventiva: la stessa che fu o è di attori come Gandusio e Melnati, Calindri e Lionello.

Sembrerà strano ma i suoi maestri furono, in parti eguali, l'aristocratico Ruggeri, che gli tirò le orecchie quando lo abbandonò per fare la rivista con Totò e la Magnani, e Totò per l'appunto, al fianco del quale imparò i segreti di una comicità che, del resto, egli si portava già dentro.

Jolly è stato anche nel cinema, con quelle sue svelte ed azzeccate figure in film storici, come il *Giuseppe Verdi* di Gallone e *Il cardinale Lambertini* di Pastina, o di pellicole di semplice intrattenimento, come *Adamo ed Eva* di Mattoli, con Macario e la Barzizza.

Agus ebbe tre fasi di grande popolarità, prima come «brillante» di rivista con Wanda Osiris, poi all'epoca di *Canzonissima*, quando cominciava la teledipendenza degli italiani e il suo nome si mescolò a quelli di Peppino De Filippo nelle scenette di Pappagone, di Pisu, Noschese, Bonagura, Campanini e Chiari; infine come partner di Paolo Villaggio nel ruolo del capufficio terribile dello sventurato ragionier Fracchia.



Questi ruoli avrebbero limitato, alla lunga, la sua figura professionale se Agus non avesse sempre voluto e saputo fare anche l'altro teatro, del grande repertorio: e sarà giusto aggiungere allora che di lui dissero bene Simoni e D'Amico, che fu felice il sodalizio con Lilla Brignone, che lo vollero nei loro spettacoli registi come Enriquez, Missiroli e Strehler, questo nella edizione dell'*Opera da tre soldi* di Brecht, come Mackie Messer accanto a Domenico Modugno.

Con un ricordo di questo Agus mi sembra giusto, per l'appunto, concludere: rivederlo nel ruolo, fortemente drammatico, che il regista Sequi gli aveva affidato due anni orsono in *Non c'è domani* di Julien Green, che si svolgeva nella Messina sconvolta dal terremoto del dicembre 1908. Avevo tradotto il testo, lo vidi ammirevole per efficacia e professionalità alle prove, soddisfatto di un ruolo tanto forte: e così mi piace rivederlo oggi, nel porgergli il nostro saluto di spettatori memori.

Ugo Ronfani

Nella foto, Gianni Agus e la compagnia del Centro teatrale bresciano in «Non c'è domani» di Julien Green, regia di Sequi.

Addio a Melina attrice e ministro

NEW YORK - *Si è spenta all'inizio di marzo, al Memorial Hospital dov'era ricoverata per un tumore polmonare, Melina Mercouri. Aveva settantadue anni. Appartenente a un'illustre famiglia greca di uomini politici, si diplomò alla Scuola del Teatro Nazionale dove esordì nel '44. A teatro fu interprete mirabile di Eschilo e Sofocle, ma anche di O'Neill (*Il lutto si addice ad Elettra*) e Williams (*Un tram che si chiama desiderio*), mentre sullo schermo la si ricorda per* Mai di domenica *e* Topkapi *diretta da Jules Dassin, che sposò in seconde nozze. Da sempre impegnata politicamente a sinistra, era stata in esilio dal '67 al '74 durante il regime dei militari. Rientrata in patria, era stata eletta deputato nel partito panellenico di Papandreu e aveva ricoperto, dall'81 all'89, la carica di ministro per la Cultura e la Scienza, lottando per far rientrare in Grecia il patrimonio d'arte disperso nei musei di tutto il mondo. Alla guida del ministero era tornata l'ottobre scorso quando il Pasok di Papandreu aveva vinto le elezioni, ma la malattia, che già da tempo la minava, ha lasciato incompiuta la sua ultima battaglia: riportare ad Atene i marmi di Elgin custoditi al British Museum.*C.P.

Ettore Gaipa, attore solitario

EMILIO POZZI

Esiste un monumento all'attore ignoto? Non credo, anche perché nessun attore vorrebbe perdere la sua identità. Quante sofferenze per molti, ogni volta che la recensione di uno spettacolo, dopo essersi diffusa sui protagonisti concludeva con il tradizionale «bene gli altri», nel quale erano compresi in molti. Pigrizia del recensore, spazio tiranno, tutto complottava per questo anonimato. Forse, a ripensarci bene, uno c'è stato che alla mancanza del proprio nome sul giornale non soffrisse. Si chiamava Ettore Gaipa e se n'è andato, uscendo dalla comune in punta di piedi, agli inizi del '93, dopo una vita spesa interamente per il teatro in vari ruoli, autore, regista, attore, saggista (anche per conto terzi) e traduttore. La vita, a differenza del fratello Corrado, di lui più fortunato come attore e come doppiatore, l'ha trascorsa negli angoli bui del Piccolo Teatro di Milano, intervallata da una lunga parentesi nella Germania dell'Est, a Rostock, inseguendo l'illusione marxista. Una preziosa figura del teatro italiano del secondo mezzo secolo, vissuto con scarsa fortuna e con altrettanta scarsa valorizzazione. Ecco uno che avrebbe accettato, se glielo avessero chiesto, di dare il suo corpo per rappresentare la figura dell'attore ignoto. Un ultimo dono al teatro e ai teatranti. Ma poi, perché «attore ignoto»? E perché non, invece, un monumento all'attore noto, a riscattare tutte le dimenticanze, le distrazioni dei recensori, le indifferenze e la miopia di tante giurie e di tanti editori? Anche in questo caso il nome di Ettore Gaipa ci starebbe bene e nessuno, neanche i colleghi, qualche volta invidiosi, avrebbero nulla da ridire.

Quando morì qualche giornale si accorse di lui pubblicando una breve notizia, fonte di agenzia, minimalista e perfino inesatta. Si diceva che da Palermo, dov'era nato nel 1920, si era trasferito a Milano, alla Scuola d'arte drammatica Silvio D'Amico, ignorando che una scuola di teatro che portasse quel nome non poteva che avere sede a Roma.

Gaipa, con indulgenza, ne avrebbe sorriso. Ben altre erano le inesattezze, le delusioni, le omissioni e i silenzi che avevano amareggiato la sua vita. Giorgio Strehler, del quale Gaipa era stato il primo biografo con un volumetto pubblicato da Cappelli, e che del «fratello Ettore» sapeva tutto, o quasi, aveva raccontato, in una lettera che Ettore non avrebbe mai più potuto leggere, «Un giorno tu me lo dicesti mentre io ti rimproveravo – come sempre – per il tuo lasciarti andare, per il tuo stare in disparte, per il tuo non saper stare al gioco della vita di noi esseri normali. Mi dicesti: "Ma non hai mai capito che la mia è una scelta di vita? Che è la mia rivolta? Che è il mio modo di rifiutarmi a questa orribile società del disumano, del compromesso, della finzione, del farsi vedere, dell'essere sociale? Ma sociale con chi? In quale modo? È una società questa? O non è invece un orribile luogo freddo e senza cuore?"».

Una scelta di vita, dunque, disperata e lucida. E intanto altre pagine, altre poesie, si andavano ad aggiungere alle molte non lette o rifiutate, altre apparizioni in scena, nei ruoli più umili, alle volte senza battute da dire, lui che aveva diretto grandi attori in testi fondamentali del teatro. Inutile citarli: non meritiamo, noi che l'abbiamo conosciuto, di sfoggiare titoli e nomi, riminiscenze inutili, perché non servono più. Può essere utile forse fare qualcosa, nel suo nome (o anche senza il suo nome) perché questo, nel quale viviamo, non sia più «un orribile luogo freddo e senza cuore». Vuole *Hystrio* prendere l'iniziativa? □

NOMINE A VENEZIA

Llouis Pasqual alla Biennale

Llouis Pasqual, direttore del Teatro d'Europa di Parigi, sarà il nuovo direttore del settore teatro della Biennale di Venezia. Pasqual, quarantatré anni, fondatore del Teatro Lliure di Barcellona, si è formato in Polonia e in Italia, al fianco di Strehler, di cui nel 1990 è stato il successore alla direzione del Teatro d'Europa di Parigi; in Spagna ha diretto per sei anni il Centro Dramatico Nacional.

La scelta di Pasqual, che è stata sostenuta anche dal sindaco Cacciari, indica la volontà di chiamare una personalità internazionale per una manifestazione di respiro internazionale. Pasqual è atteso alla prova, ma di lui si sa che ha già accumulato una notevole esperienza come organizzatore.

Nel corso delle consultazioni erano circolati anche i nomi, tra gli altri, di Maurizio Scaparro, Peter Brook e Sandro Sequi.

Tutto sommato, la designazione per il settore teatro è stata senza polemiche, mentre nel settore cinema lo scontro generazionale tra Nanni Moretti e Gillo Pontecorvo si è risolto, dopo vivaci consultazioni, a favore di quest'ultimo. Ancora più contrastata è stata la scelta per la sezione arti visive, dove Achille Bonito Oliva è stato sostituito, a seguito di una lunga contestazione, da Jean Clair, cinquantatré anni, direttore del Museo Picasso di Parigi. La rosa delle nomine è stata completata dalla riconferma di Mario Messinis per la musica e dalla designazione dell'architetto austriaco Hans Hollein a nuovo direttore della sezione architettura.

Le nomine erano state precedute da una serie di incontri di settore voluti dal presidente Gian Luigi Rondi. Da questi incontri era emersa la necessità di rilanciare su basi solide la Biennale e di non fare perdere a Venezia la possibilità di essere insostituibile scenario per una manifestazione culturale di prestigio internazionale.*C.P.*

MILANO - *È stato nominato il nuovo consiglio di amministrazione della Scala. In carica quattro anni, è formato dal sindaco di Milano, Marco Formentini, dal sovrintendente Carlo Fontana, dal direttore del conservatorio «G. Verdi» Marcello Abbado e dai rappresentanti di enti o categorie: Giuseppe Battaglini, Paolo Martelli, Quirino Principe, Mario Spagnol (Comune di Milano), Sergio Marzorati (Provincia di Milano), Giorgio Rumi (Regione Lombardia), Carlo Vezzoni (Azienda di promozione turistica del Milanese), Severino Salvemini (industriali dello Spettacolo), Carlo Ghezzi, Alberto Gervasoni, Giancarlo Buscaglia (lavoratori dello Spettacolo), Giovanni Hans Fazzari (musicisti).*

MILANO - *Il teatro antropologico è l'oggetto di una serie di incontri teatrali che il «Laboratorio di Crescita» di Milano propone a partire da maggio. A condurli sarà l'attore Pedro Sarubbi (corsi e seminari di regia presso la Civica Scuola d'Arte Drammatica del Piccolo di Milano; Teatro Intimo; J. Grotowski, T. Kantor, Compagnia Eugenio Barba; Glauco Mauri).*

FOYER

FABRIZIO CALEFFI

Questa volta, l'entrata nel foyer è davvero clamorosa! Accadde... accade al Teatro Lirico: il vostro amato inviato cade; si rialza, è una maschera di sangue. Flash back: il taglio della barba.

> *Al marinaio che abbia doppiato Capo Horn è consentito di lasciarsi crescere la barba, di portare un orecchino al lobo sinistro e di urinare controvento: LEGGE DELLA MARINERIA.*

Ed io, che ho più volte doppiato quel capo (talvolta, persino triplicato), per diritto marinaro da anni sfoggio quella folta barba che ben conoscete da talune illustrazioni della nostra rubrica e da altri media. Ma ricordate che avevo un appuntamento in via Rovello? Bene: Strehler mi ha voluto nel ruolo di Quacqueo nei *Giganti della montagna* al Lirico di Milano; ma ha voluto altresì il sacrificio della barba marinara. Ho chinato il capo. Continuo a gridare controvento.

> *Ha dunque tagliato la barba. Mosconi non è andato dal barbiere. L'ha fatto da solo, davanti allo specchio: gesti da samurai col radi-e-getta. «Speravo mi venisse una faccia da porco e mi è venuto invece un primopiano Direttorio»: così Mosconi. Troppo tardi per andare a letto (Madonna pseudo-Warhol dietro al letto al posto della Madonna). RACCONTO INEDITO DELL'A..*

L'ho fatto da solo, davanti allo specchio: gesti da samurai. Poi, ho scritto il racconto di cui sopra. Una barba tagliata ad un corsaro metropolitano non pasoliniano o una barba che cresce a una Lolita malata sono fatti carichi di significati.

> Nudi maschili *è un libro di una noia mortale. Non c'è pagina che non ti venga in mente di saltare.* ROBERTO COTRONEO, L'Espresso.

Nudi maschili di Amanda Filipacchi, Mondadori, è un libro entusiasmante. Roberto Cotroneo dice il contrario. E Cotroneo, lo sapete, è uomo d'onore. Ma la storia di Jeremy tra Lady Henrietta (cfr. Oscar Wilde) e la figlia undicenne Sara è *una storia*. Non c'è pagina o riga che ti possa venire in mente di saltare. *Io sono favorevole alla liberazione sessuale dei bambini. Perché dovrebbe essere sbagliato se ne hanno voglia? Che diritto abbiamo di impedirglielo? Ma ovviamente devono averne voglia.* Così Lady Henrietta. Sara s'ammala, le cresce la barba. Ma non è di questo che muore. E nemmeno per far quadrare i conti. Barbe tagliate, fanciulle barbute. Per chi abbia la barba delle solite storie.

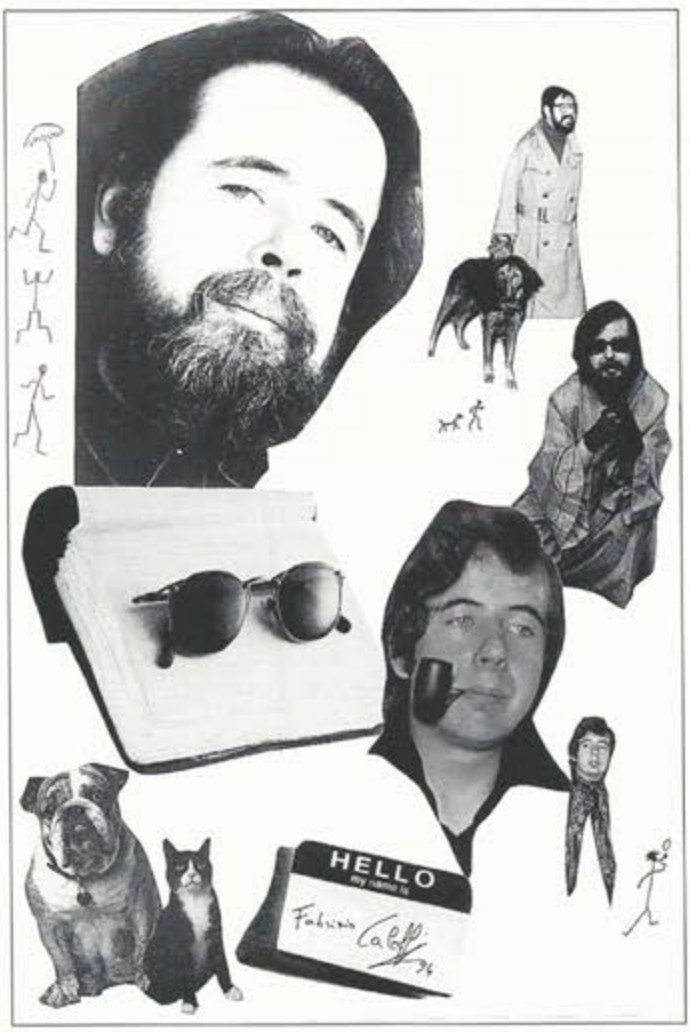
> *Hanno unghie rosicchiate / le bambine innamorate. / Bye Bye Bayron / cantavan con passione / le ragazze in processione. / Misso-lungi da te, Signore / siamo innocenti, Vostro Orrore. / Hanno un'ultima illusione / le bambine in processione. / Vanno e vanno pel boulevard / au revoir, au revoir...*

Flash back: la caduta. Dunque, nel foyer sono entrato rotolando: gradini e gradini a ruzzoloni. Durante le prove dei *Giganti* al Lirico, in un buio totale. Al pronto soccorso, per darmi un punto all'arcata sopraccigliare (ferita da pugilatore), debbono tagliarmi un po' di sopracciglia sinistra; qualche altro pelo perso, ma non il match; torno il giorno stesso alle prove; zoppico, ma non vado al tappeto. Nello studio d'un celebre professore, risanatore di ballerini e di più d'un attore, mi raggiunge Nadia.

> *I film sono un campo di battaglia, dove le emozioni sono i cannoni e i personaggi gli eserciti che si scontrano.* SAMUEL FULLER, regista.

E gli spettacoli teatrali? Nadia, del battaglione Strehler, inciampa e cade a sua volta. Ma è un pesomassimo che non resta fino al 10 al tappeto. Dopo le prove , talvolta andiamo al cinema. Abbiamo visto *Uova d'oro* di Bigas Luna. Dietro di noi, una coppia è andata in crisi durante l'intervallo. Alla fine della proiezione il pubblico, messo ko da Luna, si risolleva salutando e festeggiando Nadia. Che è Nadia «Faccione» Rinaldi. Che é Mara-Mara nei *Giganti*. Che è brava. Insieme, e insieme agli altri fanti, bersaglieri e granatieri, diamo l'assalto al montarozzo della scenografia: come una collina fatale di qualche conflitto mondiale, da prendere alla baionetta. *Break the legs*: è l'in... l'in bocca al lupo che s'usa in Usa. Nadia ed io ci abbiamo provato: non ci siamo spaccati niente e questo non è un buon segno?

> *Nemmeno Fellini si sentiva mostro sacro. Oddio, cominciava a sospettarlo, con tutti quei maestro di qua, maestro di là. Gli operai di cinema hanno gerarchie rigidissime. Pochi vengono chiamati maestro, poi ci sono tanti dottò. A Salvatores gli dicono «A Gabbri».* PAOLO VILLAGGIO, attore e scrittore.



I *Giganti* stanno per andare in scena o sono andati in scena in tutta Europa. Dello spettacolo al Royal National Theatre di Londra per la regia di William Gaskill mi parla un'amica: Cotrone è un corpulento Desmond Barrit e Spizzi appare in forma di «nudino di poetino». Si tratta di un Pirandello storicizzato; altri, senza forzatura attualizzatrice, saranno attualizzati. Comunque, questo europirandellismo è una indicazione importante, significativa: fantasmi scalognati si aggirano per l'Europa; sono gli *euroeccentrici!* Una battuta-chiave di Pirandello recita: «fare a meno di tutto e non aver bisogno di nulla». La si ascolta, più o meno parafrasata, nel film di Monicelli *Cari fottutissimi amici*. Protagonista: Paolo Villaggio. Talvolta, i vecchi sono giovanissimi. E i giovani...

> *Io non ho votato mai. Per me la politica è un mare troppo vasto e tempestoso, un mare pieno di balene, di piovre e di squali.* SOFIA LOREN, attrice.

Su questo stesso numero, troverete recensioni dei *Giganti della montagna*. Del *backstage* e del dopoprima vi parlerò, può darsi, la prossima volta.

Nell'illustrazione di Caleffi: «Prima e dopo le prove dei "Giganti"».

PRIMO BILANCIO A CHIUSURA DEL BICENTENARIO

TROPPO GOLDONI TROPPO POCO GOLDONI?

La partecipazione del pubblico e l'interesse degli stranieri hanno confermato, al di là di polemiche spesso interessate, che il Veneziano è «nostro contemporaneo» - Non è stato facile per il Comitato condurre la barca delle celebrazioni: il ministero è stato soppresso, sono mancati i fondi, è pesata l'inerzia della burocrazia - All'attivo, tuttavia, più di cento eventi goldoniani: i maestri della regia si sono impegnati, sono state proposte nuove letture sceniche, si sono tenuti convegni, sono stati pubblicati decine di saggi ed è stata inoltre varata la ristampa decennale dell'opera omnia.

UGO RONFANI

A conclusione dell'Anno Goldoni (6 febbraio 1994) riteniamo opportuno pubblicare una parte dell'intervento che Ugo Ronfani, nella sua qualità di segretario generale e coordinatore del Comitato per il Bicentenario, ha scritto per l'Annuario di prossima pubblicazione a cura della Presidenza del Consiglio.

Quando sarà terminato l'inventario delle varie acquisizioni derivate dall'insieme delle celebrazioni per il Bicentenario goldoniano, io credo che un dato di fondo risulterà incontrovertibile. Risulterà che l'Anno Goldoni – indipendentemente dagli altri obiettivi più o meno raggiunti, dagli altri risultati in termini di investimenti culturali – e Dio sa se ce n'è bisogno, in un'Europa della Cultura che fatica a trovare denominatori comuni – ha saputo riproporre con forza non soltanto la modernità – nozione, questa, ch'era già storicamente acquisita – ma la stretta attualità della drammaturgia goldoniana. La sua efficacia, voglio dire, come strumento di rappresentazione di una commedia umana che può, sì, avere cambiato in due secoli segni e travestimenti esteriori, ma che non è mutata nella sostanza, che continua ad esprimere, con i tratti del «vero naturale» così caro a Goldoni (in questo – diceva Voltaire – «illuministicamente illuminato»), gli essenziali, inalterabili comportamenti del genere umano.

Si dica pure che ricorriamo ad una formula già usata o abusata e che così facendo indulgiamo alla retorica celebrativa: ma vogliamo affermare che il Bicentenario si chiude dimostrando la piena applicabilità a Goldoni del titolo-definizione, diventato famoso, di un libro del saggista polacco Jan Kott scritto nel '61, *Shakespeare nostro contemporaneo*. Similmente, Carlo Goldoni ci viene incontro dopo la prova della sua longevità ch'è stata l'anno goldoniano con la vivacità e la forza di uno scrittore nella cui opera continuiamo senza difficoltà, anzi con piacere, a riconoscerci. Ciò è accaduto non soltanto in Italia e in Francia, nei due Paesi alle cui memorie storiche e letterarie Goldoni appartiene, non soltanto in un'Europa che ebbe in comune i tratti fondamentali della cultura e del teatro dell'età moderna, ma in parti più remote del mondo: perché la spinta del Bicentenario ha fatto sì che Arlecchino e Mirandolina, i pescatori baruffanti di Chioggia, gli smaniosi delle villeggiature dell'ozio e della vanità, gli avventurieri onorati e gli aristocratici smancerosi, i Pantalone dediti all'accumulo dei beni come formiche operose e gli squattrinati in cerca di protettori soccorrevoli, le mogli sagge e le dame di vapori (intendo non le maschere e gli stereotipi della vecchia scena preesistente alla Riforma goldoniana, ma i personaggi e i caratteri usciti

ben vivi dalla penna fecondissima del Veneziano) sono apparsi, figure bene in carne ed ossa, sui palcoscenici di Pechino e Montreal, di Bankoch e di Montevideo, di Pietroburgo e di Sarajevo (nonostante i venti di guerra), di Atene e di Praga. E se la televisione – italiana e non soltanto italiana – ha sostanzialmente sottovalutato il grande ritorno di Goldoni, probabilmente perché non ha ancora raggiunto l'età della ragione, poco importa – la scena internazionale ha agito, in questo 1993, sotto il segno di questo ritorno.

UNA CONOSCENZA APPROFONDITA

È stata compiuta, grazie al Bicentenario, un'altra tappa verso una conoscenza meno convenzionale, più approfondita, di Goldoni uomo, artista e riformatore del teatro moderno, testimone e attore nel secolo dei lumi: la rilettura critica dei *Mémoires*, cui ha contribuito la nuova edizione Mondadori, le nuove biografie del Bicentenario deliberatamente smarcate dall'agiografia ufficiale (della Angelini e del Ruffilli fra gli altri), l'approfondimento degli aspetti prima approssimativamente indagati del trentennale e più o meno volontario «esilio» francese (con saggi come *Monsieur Goldoni* di Alvise Zorzi, il colloquio *Les italiens à Paris* in Sorbona, le puntualizzazioni storico-critiche del Comitato *Goldoni européen*), le indagini sul lavoro di messinscena del repertorio del Nostro, soprattutto della cosiddetta *regia critica* del secondo Novecento (con il compendioso saggio di Paolo Bosisio, con i contributi degli stessi registi come Strehler, Squarzina, De Bosio e di ricercatori come Alberti, Puppa, Pullini); i nuovi contributi sul plurilinguismo goldoniano e sul suo dialetto *superlingua* secondo le fondamentali intuizioni del compianto Gianfranco Folena, le esplorazioni epocali prima, durante e dopo la Riforma goldoniana (da Mangini a Ferrone, dalla Angelini allo stesso Alberti), le puntualizzazioni e gli aggiornamenti, infine, forniti da una convegnistica di buon livello, i cui Atti saranno da esplorare diligentemente (e che ha spaziato dai rapporti fra Goldoni e l'Illuminismo a Catania al modo di tradurne l'opera a Trieste); le opportune rivisitazioni, in sede di studio e sulla scena, del Goldoni «sommerso», quello delle commedie dimenticate, dei libretti, delle composizioni arcadiche; le traduzioni condotte alla luce di queste perfezionate conoscenze un po' ovunque, anche in Sudamerica e in Asia (quaranta soltanto in Francia, dunque un terzo delle opere teatrali, sotto le cure preziose di Ginette Herry), e infine l'avvio della *Omnia* goldoniana sotto la guida di un comitato scientifico presieduto da Ettore Romagnoli, con criteri fondanti il rigore filologico e le fortune sceniche dei singoli testi (un'impresa che impegnerà per dieci anni la Marsilio di Venezia): tutto questo ha permesso e permetterà anche in seguito di fare non, s'intende, *punto e a capo*, perché non era certo il caso di dimenticare o contraddire i contributi conoscitivi «incrociati» venutici in questo secolo da uomini di studio e di teatro – gli Ortolani e i Baratto, i Visconti e gli Strehler – ma di aggiungere pagine preziose al grande libro di un Goldoni contemporaneo.

UN PERCORSO ACCIDENTATO

In attesa di un consuntivo completo e definitivo – e di verificare nel tempo la consistenza della «dinamica attiva» così messasi in movimento – diciamo, anche per rispondere con il discorso della concretezza a osservazioni e polemiche (*troppo Goldoni, troppo poco Goldoni*), che non è stato facile, per il Comitato nazionale, condurre la barca del Bicentenario. Il decreto ministeriale gli ha assegnato estesi compiti di promozione, inventario, consiglio, orientamento e selezione; l'ha dotato di un comitato esecutivo e di una segreteria ma non gli ha dato fondi e strutture autonome per la gestione diretta del Bicentenario. Ciò rispondeva agli incombenti imperativi dell'austerità, ma lo limitava in partenza nei confronti degli esistenti organi e istituti di governo dello Spettacolo (e dei Beni culturali, della Pubblica Istruzione, del ministero degli Esteri, o di enti come la Rai-Tv, istituzionalmente cointeressati al Bicentenario). Così, al momento della destinazione delle risorse per Goldoni, sono ad esempio intervenuti criteri e procedure decisionali alle quali il Comitato ha partecipato con un ruolo che definirò «approssimativamente consultivo». Da aggiungere il contesto turbato di una stagione politica difficile, un conseguente inevitabile scollamento nei rapporti e nelle decisioni, nonché la soppressione del ministero-leader delle celebrazioni, quello dello Spettacolo, per via di referendum, meno di due mesi dopo l'apertura ufficiale del Bicentenario avvenuta il 6 febbraio del '93, a Venezia, presente il capo dello Stato.
Ciononostante, anche se si sono dovuti abbandonare progetti tanto ambiziosi quanto costosi come quello di un «treno Goldoni» a percorsi europei, lo slogan ufficiale che abbiamo voluto per il Bicentenario – *L'Italia per Goldoni* – ha avuto attuazione attraverso un centinaio di progetti, di maggiore o minore portata, che nell'arco dell'anno sono stati attuati nei sei settori del teatro, della musica, della ricerca universitaria, dell'editoria, della radiotelevisione (meno partecipe, come si è detto, il mezzo televisivo, più presente quello radiofonico) e del cinema (più come recupero di materiali filmici preesistenti, però, che come nuove produzioni purtroppo). Dal canto loro gli Istituti italiani di Cultura all'Estero – che il direttore per gli Affari culturali della Farnesina ha sensibilizzato in due incontri, a Perugia e a Fiesole – hanno animato una quarantina di manifestazioni (spettacoli, letture, conferenze, convegni, concerti), spesso in accordo con le università e i teatri dei vari Paesi: e questo nonostante la penuria di mezzi finanziari. Le sovvenzioni del Fus e i contributi *ad*

I *Mémoires* letti da Strehler

A Venezia con Giulio Bosetti e Ferruccio Soleri e a Milano con Giorgio Strehler, impegnato al Teatro Studio in una lettura dei *Mémoires*, si sono chiuse domenica 6 febbraio le celebrazioni del Bicentenario goldoniano.
Curiosa avventura, questa dei *Mémoires* di Strehler, approntati vent'anni fa per la tv, mai realizzati, ripresi come progetto per il Bicentenario ma forzatamente esclusi dalla realizzazione (il Piccolo ha potuto però portare il suo contributo non indifferente, ha detto Strehler con una punta di orgoglio: 9 allestimenti, 541 rappresentazioni, 350 mila spettatori e 91 incontri). Si spera di dar vita l'anno prossimo al grande racconto scenico in tre giornate che visualizzerà uno dei più grandi momenti della storia del nostro teatro, un mondo che dalla Commedia dell'Arte arriva alle soglie della Rivoluzione francese, una serie di tableaux vivants che percorrerà la storia dei comici e della loro vita randagia, il lavoro di Goldoni a stretto contatto con il palcoscenico, le invidie, le lotte e le miserie di un mondo che è ancora lo stesso (cambiano i tempi, ma la sostanza rimane); e intorno il grande affresco della storia che tutto avvolge e assorbe.
Avremo quindi *I Mémoires*, forse, il prossimo anno; ma intanto il folto pubblico che gremiva il Teatro Studio ha ascoltato per due ore il regista che alle spalle di una grande immagine di un giovane Goldoni, emersa all'inizio e alla fine dal fondo del palcoscenico, ha percorso a ritroso, dalla morte del Signor G., la sua vita, dalla fuga con la barca dei comici da Rimini all'incontro con Imer prima e poi con Medebach, dall'amore per Teodora Medebach alla Marliani, dalla ribellione dei comici alla Riforma goldoniana, fino a *Una della ultime sere di Carnovale*, la commedia dell'addio prima della partenza per Parigi. *F.B.*

hoc del ministero degli Esteri hanno consentito tournées benissimo accolte per i Goldoni del Piccolo Teatro di Milano allestiti da Strehler (le *Baruffe*, il *Campiello*, l'ottava edizione dell'«immortale» *Arlecchino* con gli allievi dello Stabile milanese accanto a Ferruccio Soleri), per i *Rusteghi*, restituiti a nuova vita da Massimo Castri, per *La locandiera* di Carlo Cecchi e per altri spettacoli goldoniani proposti da giovani compagnie soprattutto del Veneto. Là dove non sono stati possibili spettacoli di ampio impegno si sono avuti – grazie, anche, a sacrifici personali da sottolineare – recitals di singoli attori – dello stesso Soleri e di Maranzana, della Barilli e della Mauri, della Zappa Mulas fra gli altri – in sedi estere o in occasione di festivals; nonché concerti di solisti, a ricordare i rapporti fra Goldoni e la musica. La trasferta a Milano della *Serva amorosa* prodotta da Jacques Lassalle per la Comédie Française e le due Rassegne goldoniane d'autunno a cura dell'Eti a Roma e dello Stabile veneto a Venezia (il teatro diretto da Giulio Bosetti ha avuto l'onore di aprire le celebrazioni con *Le massere* a cura di Gianfranco De Bosio, alla presenza del presidente della Repubblica, e ha rianimato la tradizione anteguerra dei Goldoni *en plein air* in Campo San Trovaso), hanno del resto confermato, con vivaci e stimolanti confronti, il ritorno di Goldoni sulle scene internazionali delle due Europe, e dei vari continenti, tanto che non ha avuto del tutto torto chi ha osservato che lo slogan *L'Italia per Goldoni* lo si è potuto anche leggere nell'altro senso, *Goldoni per l'Italia*: a indicare che il suo ritorno, nel Bicentenario, è servito non poco a restituire lustro all'immagine, per altri motivi altrimenti deteriorata, del nostro Paese nel mondo.

LA PORTATA DELLA RIFORMA

Goldoni *nostro contemporaneo*, grazie al Bicentenario, anche perché l'anno Goldoni è stato un'occasione per capire meglio, e fare meglio capire all'estero, la portata della sua Riforma, l'influenza decisiva che ha avuto sul teatro dell'età moderna. Nell'Europa del diciottesimo secolo anche il teatro fu «rivoluzionario»; e lo provano i nomi di Beaumarchais e Marivaux, di Voltaire e Diderot, di Lessing in area tedesca. Ma Goldoni? Nonostante i suoi trent'anni trascorsi a Parigi, dal 1762 fino alla morte – e nonostante la stima e l'amicizia, ricambiate, per Voltaire, che l'aveva salutato in un famoso epigramma come il campione del «vero naturale» – non fu un illuminista nel senso stretto, ideologico del termine. Ma l'età dei Lumi egli la visse però, potremmo dire, come condizione epocale, e lo mostrò splendidamente con il suo teatro che annunciò la nascita di una società nuova. Rivoluzionario alla lettera no, ma riformatore sì.

Che cosa ha significato la sua Riforma teatrale, ancorché faticosamente attuata in una Venezia ancora dominata dalla commedia delle maschere da un lato e dal purismo classicista dei suoi avversari, Gozzi in testa; e bloccata nel primo periodo del suo soggiorno parigino dalle resistenze dei comici dell'arte del *Théâtre Italien*, infine misconosciuta nell'Ottocento? È stata, la sua Riforma, la fine del teatro come artificio e il principio di una *drammaturgia della vita*; è stata la trasformazione degli stereotipi della Commedia dell'Arte in caratteri, personaggi, persone. È stata il collegamento epocale fra il suo acutissimo spirito di osservazione, sempre posto a fondamento del suo lavoro, e quella ricerca del vero naturale degli scrittori e dei filosofi illuministici, l'innesto della psicologia umana, inalterabile nei secoli, e del realismo sociale – finalmente evidenziato sulle scene del Novecento – al posto delle esauste, artificiose ripetizioni dei canovacci all'improvviso. E allora sì: possiamo dire oggi – una volta ritrovata la vera natura dell'uomo e dell'artista Goldoni, strappate a nostra volta le nuove maschere che il manierismo ottocentesco aveva rimesso sui volti dei suoi personaggi (mi riferisco alle leziosaggini, ai sospiri, ai tricorni, alle bautte, ai ventagli, ai passetti e alle mossette del recitar Goldoni secondo tradizione, ai tempi dei *mattatori* e delle *divine* del secolo scorso) – possiamo dire che Goldoni fu anch'egli e a suo modo, con il suo «sorriso critico» sulla società che cambiava, un «rivoluzionario tranquillo».

L'approfondimento degli studi e le ricerche di palcoscenico di questi anni, e di questi mesi, hanno mostrato irrefutabilmente che mai Goldoni perse contatto con la realtà e mai tradì l'amata natura, «sicura e universalmente maestra»: sia che rendesse conto, nella *Bottega del caffé*, di un groviglio di avventurose esistenze in un *campiello* o indagasse, nelle *Baruffe chiozzotte*, sulle quotidiane, agitate vicende di una comunità di poveri pescatori tenuta insieme dalla solidarietà di classe; sia che presentasse le misconosciute virtù delle donne del popolo come fece nella *Putta onorata* o nella *Buona moglie*, oppure proponesse con la *Castalda*, la *Pamela nubile*, *La serva amorosa* o la famosa *Locandiera* le sue belle, fiere, libere figure femminili chiamate a prendere il posto di un fatiscente mondo maschile. (E a proposito, non dimentichiamo che un terzo delle sue centoventi commedie ha la donna nel titolo: saggiamente femminista, dunque, il nostro Goldoni in piena età libertina...). Oppure, si concedesse il piacere di un affresco di costume nelle *Donne gelose* o nelle *Massere*, sorretto dall'eloquenza del dialetto veneziano (un dialetto che sulla pagina aveva il fulgore di una *superlingua*, come ebbe a dire Gianfranco Folena), o aguzzasse la sua vena satirica – mai però acida – contro la grettezza della borghesia ricca, come nei *Rusteghi*, nella *Casa nova*, nella trilogia delle *Smanie della villeggiatura*. Oppure, ancora, desse sfogo ad una vena esotica di moda nel Settecento, epoca di viaggi, sempre restando però ancorato alla ragione (era la famosa «misura goldoniana», l'avversione per l'eccesso), come fece scrivendo *La Peruviana* o *La bella Selvaggia*.

L'OPERA DEGLI STUDIOSI

E ancora, Goldoni è riuscito ad apparirci, nel clima del Bicentenario, come un *nostro contemporaneo* anche, se non soprattutto, per la rilettura critica del suo teatro che in questo ultimo mezzo secolo è stata fatta in Italia, soprattutto ma non soltanto in Italia. E mi riferisco non solo al salto di qualità che gli studi goldoniani hanno compiuto fra le due guerre, con i contributi decisivi di Ortolani, Baratto, Fubini, Zorzi, Fido, Apollonio, D'Amico, Mangini e altri ancora, ma anche al nuovo approccio con cui, dal secondo dopoguerra in poi, quella che è stata chiamata la *regia critica* – ossia il lavoro del regista, diventato centrale, sul testo teatrale – si è accostata al Goldoni. È ragionevole chiedersi non soltanto se Goldoni sarebbe stato così presente, ancora, sulla scena italiana ed europea, ma addirittura se non sarebbe stato, il suo teatro, confinato fra le curiosità di limitato interesse (come, poniamo, le tragedie di Voltaire o le fiabe di Gozzi) senza le riproposte davvero sfolgoranti della *Locandiera* o dell'*Impresario delle Smirne* da parte di Luchino Visconti, oppure dell'*Arlecchino servitore di due padroni*, delle *Baruffe chiozzotte*, delle *Smanie della villeggiatura* e del *Campiello* da parte di Strehler. E se altri registi come Gianfranco De Bosio, Luigi Squarzina, Mario Missiroli, Giorgio De Lullo, Franco Enriquez, Giancarlo Cobelli non avessero a loro volta portato avanti le ricerche sui grandi temi – il realismo sociale, il grottesco satirico, l'epica popolare, l'astrazione lirica, l'espressività del dialetto come *superlingua* teatrale – posti da Visconti e da Strehler, a loro volta tributari di intuizioni o ricerche di maestri della regia europea come Reinhardt, Stanislavskji, Copeau e, in Italia, dell'opportuno lavoro di restauro filologico che alla fine degli anni Trenta aveva compiuto Renato Simoni.

Se ripercorriamo velocissimamente i due secoli di messinscene goldoniane dalla morte di Goldoni in poi, noi possiamo ricostruire la storia di un lungo *tradimento* che, semplificando appena, potremmo definire come un tentativo di restaurazione preriforma del repertorio goldoniano. Se ne è parlato al Convegno internazionale sulla Traduzione teatrale di Trieste. In Francia, dove lo stesso Goldoni dovette fare i conti con le resistenze degli attori del *Théâtre Italien* alla sua Riforma, i testi di Goldoni furono, nell'Ottocento, spesso manipolati dagli specialisti del *vaudeville*, della *pochade*, o fatti arretrare nei territori della commedia delle maschere. In Inghilterra, fino ai primi del Novecento non ci si imbarazzò a identificare Goldoni con la Commedia dell'Arte, e la *tournée* della grande Ristori nel 1850 non convinse i teatranti d'Oltremanica ad andare al di là della sporadica rappresentazione di stravolgenti canovacci. In Paesi come l'Olanda, la Spagna o il Portogallo, ad una precoce conoscenza del Goldoni dei drammi giocosi in musica seguirono adattamenti disinvolti, innesti sulle culture e le tradizioni nazionali, della commedia *graciosos* nella Penisola iberica. In Russia Goldoni trovò il doppio ostacolo della commedia *alta*, classicista, e del dramma borghese, fu contaminato con le maschere della buffoneria russa, furono frequenti i rifacimenti, scarse le traduzioni dirette e lo si dedusse (il primo Arlecchino ad esempio) dalle trasposizioni francesi; e questo fino alla scoperta stanislavskijana della tipizzazione dei suoi personaggi. Fu lo stesso in Ungheria, dove poeti ed attori dell'Ottocento usarono molto liberamente dei testi goldoniani; in Romania, dove gli attori si rifecero ad approssimative traduzioni greche o francesi, in Polonia, dove Goldoni fu proposto come autore di moralità di costume alla corte di Varsavia per diventare poi, nella seconda metà del nostro secolo, drammaturgo impegnato e progressista, o nell'ex Jugoslavia, dove ad una precoce fortuna più all'interno del Paese, ad opera dei gesuiti, che sulla sponda adriatica, seguì presso le popolazioni croate un uso finalizzato alla esaltazione dell'etnia e della cultura locali. Non parliamo degli sporadici e maldestri innesti, in Cina, di Goldoni, magari con motivi musicali napoletani, sul teatro popolare Kunju, mimico-acrobatico, o della sua «carnevalizzazione», nei Paesi del Sudamerica.

Quanto all'Italia, per tutto l'Ottocento continuò purtroppo un processo degenerativo che dal «vero naturale» proprio della Riforma goldoniana scese ad un modo manierato e stucchevole di recitar Goldoni, nei casi estremi confuso con gli autori di canovacci della Commedia dell'Arte: vigeva l'imperio del capocomico e anche i maggiori attori che lo interpretarono – lo Zago e il Benini, il Salvini e il Novelli, la Ristori e la Duse – furono paghi di confinarlo in un Settecento di maniera, senza preoccuparsi di renderne il senso del reale, la capacità di dipingere grandi affreschi sociali, di intagliare personaggi veri e non manichini, di trasformare la comicità della farsa in satira.

LA SVOLTA DEL NOVECENTO

La svolta avviene – come si è già detto – dopo l'ultima guerra, quando muore il vecchio capocomicato, a Roma e a Milano si cercarono i fondamenti di una nuova arte scenica e gli studiosi di Goldoni riprendono lena nelle Università. Strehler lavora nel '47, sul palcoscenico del neonato Piccolo Teatro di Milano, alla prima edizione del suo *Arlecchino servitore di due padroni*, in un immaginario registico che tenta con intuizioni artistiche di risalire alla poetica del Goldoni; seguiranno *L'Amante militare* nel '50, poi *Gli innamorati*, *La vedova scaltra* e nel '54 la *Trilogia della villeggiatura*, che sarebbe stata riproposta con successo sulla scena della *Comédie Française*, determinando delle «vocazioni goldoniane» in Francia, di Jacques Lassalle, di Alfredo Arias, di Claude Penchenat; poi ancora le *Baruffe* e *Il Campiello*, ripresi con successo per il Bicentenario.

Strehler cancellò via via le convenzioni deformanti del goldonismo ottocentesco, guardò a Goldoni «con gli occhiali della modernità», ne esaltò la dialettalità come espressione antropologica e sociale di un popolo, ne colse la forza rinnovatrice, lo accostò agli autori ai quali aveva lavorato, il lombardo Bertolazzi e il russo Cechov. E lo stesso fece, negli stessi anni, Luchino Visconti, firmando nel '52 una memorabile *Locandiera* alla luce di una duplice sollecitazione, le pulsioni illuministiche e il realismo sociale; e approfondì ancora con *L'impresario delle Smirne* il distacco dal manierismo goldoniano, in un Settecento ritrovato nella sua verità storica e sociale.

E vennero poi altri registi innovatori che proposero a loro volta non un Goldoni pittore di maniera di un Settecento lezioso e superficiale, ma affrescatore di una società veneziana viva e vibrante, fra le inquietudini di un vecchio mondo al tramonto e il dilagare dell'ottimismo illuministico. Di alcuni di loro – che hanno firmato anche spettacoli per il Bicentenario – sarebbe doveroso parlare: di De Bosio, attento alla questione del dialetto-superlingua; Squarzina, con i suoi intelligenti e stimolanti spettacoli allo Stabile di Genova, i dissacranti Missiroli e Cobelli, l'elegante Scaparro, il caustico Patroni Griffi. Fissiamone almeno i nomi, insieme a quelli di Fersen, Calenda, Lavia, Sbragia, Gregoretti, Sciaccaluga, Bernardi, Colli, Nanni; e limitiamoci a dire che nell'alveo di questo grande *revival* goldoniano, nella scia di quei grandi interpreti ch'erano stati negli anni Cinquanta la Adani e la Morelli, Lionello e Stoppa, e prima ancora Baseggio e Benassi, la Vazzoler e la Volonghi, non ci sono stati grande attore e grande attrice che abbiano disertato l'appuntamento con il ritrovato Goldoni.

Ma il lavoro della regia critica, che ci ha consentito di ritrovare il vero Goldoni della Riforma, è stato anche fertile di conseguenze: a partire dagli anni Ottanta, e nell'imminenza e durante il Bicentenario è andata affermandosi una *nouvelle vague* goldoniana che ha approfondito la ricerca del realismo sociale e del grottesco satirico, e ha gettato ponti fra Goldoni e la nuova drammaturgia: qui basterà che citi, per gli alti risultati raggiunti, Luca Ronconi con la sua *Serva amorosa*, Massimo Castri con *I Rusteghi*, Nanni Garella con *Gli innamorati*; e che indichi che al repertorio goldoniano si sono volti anche registi delle ultimissime avanguardie, sull'esempio di Fassbinder. Sicché si può dire che sulla «riforma» della regia critica, che ha recuperato la vera natura della Riforma del Goldoni, si sia innestata una «riforma della riforma»: un modo di leggere veramente Goldoni come *nostro contemporaneo*. □

A pag. 50, «La serva amorosa», regia di Lassalle. A pag. 51, Giorgio Strehler legge «I Mémoires». In questa pagina, «Il giocatore» messo in scena da Jean-Claude Penchenat per il Théâtre du Campagnol.

UN OTTIMO SAGGIO DI ALVISE ZORZI

Monsieur Goldoni a Parigi fra alti e bassi della fortuna

UGO RONFANI

Trent'anni della sua lunga vita, praticamente un terzo, Goldoni li trascorse in Francia, esule più o meno volontario, preso nel vortice della Grande Rivoluzione, che gli tolse la pensione regia nelle sue ore estreme e gliela restituì un po' tardivamente, all'indomani della morte, riconoscendo ch'egli era stato un galantuomo precorritore dei nuovi tempi.

Nel panorama bibliografico del Bicentenario che sta per concludersi (non meno di trenta opere di rilievo, che andranno soppesate dagli studiosi, e ristampe dei *Mémoires*, così ricche sul periodo francese) prende dunque giusto spicco *Monsieur Goldoni* di Alvise Zorzi, sottotitolo *Un veneziano a Parigi tra il declino di una Repubblica e la morte di un Regno, 1762-1793*, che pubblica la rinata Corbaccio nella collana storica diretta da Sergio Romano (pagg. 232, con nota bibliografica ma purtroppo senza apparato cronologico e indice analitico; L. 26.000).

Il nome di Zorzi, veneziano di antico casato, esperto della storia e della civiltà veneziane, attivo nell'opera di salvaguardia di Venezia, è da mettere accanto a quelli dei maggiori studiosi goldoniani del secolo, gli Ortolani, i Baratto, i Folena, i Macchia, le Herry. Ma non vorrei si credesse, dati i titoli scientifici dell'autore, che il libro fosse un condensato di erudizione, alla fin fine indigesto. Esso è invece – gradevolissima sorpresa – un omaggio amorevole ed intelligente a tre grandi protagonisti del Secolo dei Lumi, Goldoni, Venezia e Parigi, e vi abbondano esprit de finesse, allegria narrativa, formicolante anedottica, scintillanti restituzioni della vita alla corte di Versailles e nella Francia prerivoluzionaria. E l'assenza di pedanteria, la grazia svelta con cui l'autore porge le sue ricche conoscenze trascina appunto il lettore all'incontro di un Goldoni vivo, curioso, umanissimo.

Ecco il libro aprirsi con la cronaca, scintillante, della prima rappresentazione, 12 febbraio 1762 al San Luca, martedì grasso, di *Una delle ultime sere di Carnovale*: la commedia con cui, identificandosi pateticamente con il tessitore Anzoletto in partenza per Mosca («Confesso, e zuro, su l'onor mio, che parto col cuor strazzo, che nissuna fortuna compenserà el despiaser de star lontan da chi me vuol ben...») l'Avvocato veneto prendeva congedo dalla sua città, diretto a Parigi insieme alla moglie Nicoletta e al nipote Antonio, che l'avrebbe aiutato nella stesura delle memorie.

Ed ecco, richiamate da Zorzi, le ragioni della tormentata decisione: lo chiamano a Parigi la stima di Voltaire, che l'aveva battezzato «principe del vero» e un contratto del Théâtre Italien; lo spronano a voltar pagina una complessa situazione di disagio e di scontento provocata dai nemici della sua riforma teatrale, dall'inimicizia rumorosa di Carlo Gozzi, dalle beghe di attori ed impresari, dai debiti di gioco e dalla sua naturale irrequietezza, che alternava euforia e depressioni. Ma il Goldoni in viaggio a Parigi dobbiamo vederlo – spiega Zorzi – più nelle vesti di un «avventuriere onorato» (per usare il titolo di una sua commedia) che in quelle di un «fuggiasco» disperato: e difatti nei *Mémoires* evocherà il viaggio quasi come una gita di piacere, e all'amico Albergati scriverà fiducioso: «Se acquisterò qualche merito, a Parigi io resterò con patti anche migliori; e se non farò niente me ne ritornerò in Italia e avrò almeno veduto Parigi».

Non sarebbe più tornato, anche se i trent'anni francesi non sarebbero stati rose e fiori: avrebbe dovuto, per seguire l'andazzo, scrivere canovacci all'antica e non commedie riformate, con testi e caratteri, per gli impigriti comici del Théâtre Italien; avrebbe dovuto vincere ostilità e gelosie a corte, battersi con tenacia e astuzia per avere il suo «posto al sole» a Versailles, fare il precettore di italiano delle principesse reali per sbarcare il lunario. Ma Parigi era il Gran Teatro del Mondo: «Che bel quadro per me bizzarro e nuovo / di caratteri veri e originali! / Li studio attento e di raccor mi provo / all'usato esercizio i materiali». Parigi era i grandi spazi, le vaste prospettive, il verde dei parchi, le folle delle Tuileries e dei Boulevards, tutto quello che la faceva diversa da Venezia e le dava un'aria di capitale. Parigi era, nel Secolo dei Lumi, il laboratorio culturale d'Europa; i nomi di Beaumarchais e Marivaux, di Voltaire e Diderot illustravano i nuovi splendori di un teatro che aveva già dato Corneille, Racine e il venerato Molière: e Goldoni, che illuminista era nell'intimo più che per ideologia, e che poco era portato agli astratti furori rivoluzionari ch'erano nell'aria ma si sentiva «naturalmente riformatore» nel teatro e nella vita, a Parigi finì per trovarsi come nel suo elemento naturale.

Il libro di Zorzi – che non posso riassumere, purtroppo, nelle sue fitte sequenze cronologiche – è questa cronaca sontuosa, mossa, illuminante di tutto questo periodo di successi e disavventure, dai trionfi del *Burbero benefico* alla Comèdie al malinconico epilogo nella miseria; e gli attori e le comparse sono i membri della famiglia reale, il popolo di Parigi, i comici dell'arte, gli intellettuali dei Lumi, i cortigiani ignari della tempesta imminente. Per conoscere davvero l'«altro Goldoni», affrettarsi a leggere il libro di Alvise Zorzi. □

LUGANO - *A conclusione delle iniziative programmate per il Bicentenario goldoniano la Rete Due della Radio Svizzera ha trasmesso l'originale radiofonico* Carlo Goldoni: una vita da teatro *di Emma Danieli con la consulenza di Nicola Mangini e la regia di Adalberto Andreani.*

ROMA - *Organizzato dall'Iti, si è tenuto presso il Teatro Ateneo l'incontro di studi, coordinato da Renzo Tian, «Goldoni e la scena moderna», cui hanno partecipato Franca Angelini, Massimo Castri, Elio De Capitani, Roberto Herlitzka, Pino Micol, Maurizio Scaparro e Luigi Squarzina.*

Sono arrivati altri libri sullo scaffale goldoniano

Anno nuovo, commemorazioni nuove: così, per lo meno, dovrebb'essere. Ma dodici mesi stanno troppo stretti al nostro Goldoni; ben vengano dunque, nonostante il bicentenario si sia ufficialmente chiuso, le nuove pubblicazioni che ci aiutano a tracciarne un ritratto sempre più esauriente. Vediamone brevemente, le più recenti, certi che non saranno le ultime.

Il teatro di Goldoni a cura di Marzia Pieri, il Mulino, Bologna, 1993, pagg. 454, L. 46.000.

È un'antologia di saggi articolata in tre ampie sezioni, che affrontano da punti di vista diversi ma complementari la figura del drammaturgo veneziano. La prima ci fornisce un quadro del contesto strutturale in cui si è svolta l'attività di Goldoni, vale a dire le consuetudini spettacolari di quegli anni, le compagnie comiche, gli edifici teatrali e così via. La seconda è incentrata più specificatamente su Goldoni, sulle sue molteplici facce di scrittore di canovacci, di libretti e di testi di poetica, di drammaturgo e memorialista, di direttore di scena e di abile editore di se stesso. La terza, infine, mira a impostare il problema complesso e ancora tutto da indagare della ricezione della sua opera da parte di spettatori e lettori, di attori e registi. L'ampio saggio introduttivo di Marzia Pieri tira le fila di queste indagini storiche e critiche e pone le basi per una riconsiderazione unitaria del «caso-Goldoni».

Carlo Goldoni, *Storia del mio teatro*, introduzione, scelta e note a cura di Epifanio Ajello, Rizzoli (Bur classici), Milano, 1993, pagg. 727, L. 20.000.

Itinerario prezioso e appassionante di testi goldoniani, spesso inaccessibili al comune lettore, che ci fa rivivere passo dopo passo la straordinaria avventura artistica del «genio comico» veneziano. Con un sapiente e accurato «montaggio» di brani tratti dai *Mémoires*, dalle *Memorie italiane*, dalle prefazioni, dai manifesti, dall'epistolario, dalle lettere dedicatorie e dagli «autore a chi legge», Ajello ci racconta la storia delle fatiche pratiche e intellettuali di chi cercava di imporsi come autore a cui fosse concesso di vivere del proprio lavoro.

Carlo Goldoni, *Les années françaises*, Imprimerie nationale éditions, Paris, 1993, 5 voll., 139 Fr. il volume.

Sono undici le commedie scritte da Goldoni in terra di Francia, a Parigi, dove si stabilì nel 1762 per restarvi fino alla morte; e di queste due in lingua francese. Eccole pubblicate (in traduzione francese quelle italiane) in cinque poderosi volumi nella collezione «Le spectateur français» diretta da Jean-Loup Rivière. Ogni commedia è preceduta da un approfondito saggio introduttivo ad opera di studiosi goldoniani come Ginette Herry, Monique Le Roux e Julien Lucie Comparini.

Ariel, a. VII, n. 3. Numero speciale dedicato a Carlo Goldoni in occasione dell'annata universitaria, Bulzoni, Roma, 1993, pp. 236.

Questo numero monografico della rivista di drammaturgia offre alcuni contributi inediti e documenti sconosciuti su aspetti e momenti meno indagati della vita di Goldoni. Di particolare interesse la pubblicazione dell'*Inventaire après le décès de M. Goldony. R.A.*

LETTERA DA ROMA: TEATRO, LUOGHI E SPETTATORI

SINDACO RUTELLI, VOGLIAMO CERCARE IL NUOVO PUBBLICO?

GIOVANNI CALENDOLI

Desidero sinteticamente esprimere due semplici considerazioni, da cittadino romano, e desumere alla fine un corollario, forse banale.
Questa è la prima considerazione.
Roma, capitale d'Italia, ha, intitolato al suo augusto nome, un teatro, che aspira (legittima aspirazione) a diventare Teatro d'Europa.
La città per lo scorso Carnevale ha proclamato di donare ai suoi abitanti – quindi anche a me – una manciata di «teatro» d'urgenza. Essa comprendeva spettacoli di strada, esibizioni di clowns e di trampolieri e performances svariate (ma complessivamente non molte), che si sono svolte negli spazi più incredibili. Una di esse ha avuto luogo persino nel Traforo del Tritone, che tutto rivestito di bianche piastrelle non sempre candide, è uno dei manufatti più obbrobriosi immaginati nell'Urbe dalla sua fondazione ad oggi. (È un mastodontico bagno pubblico senza possibilità di balneazione né di altro uso se non quello di un rapido transito in un'atmosfera carica di ossido di carbonio).
L'attore romano Gigi Proietti ha giustamente commentato: «Ho rispetto per il teatro di strada; ma ricordo quando nel mio ambiente si parlava di decentramento e di teatrazione e si faceva spettacolo nelle periferie come una volta nelle colonie. Non, non erano innocue quelle cose. Erano allucinanti».
Aggiungo al margine che gli spettacoli allestiti in occasione delle ricorrenze festive con il concorso pubblico dovrebbero anzitutto proporsi due finalità: quella di provocare un incontro dei cittadini, di tutti i cittadini, con le manifestazioni più qualificate del teatro (che essi in massima parte ignorano) e di indurli a vivere almeno per una sera i luoghi più suggestivi della città (che essi spesso trascurano).
La seconda considerazione è la seguente.
Non pochi italiani (e quindi non pochi amministratori pubblici) soffrono senza saperlo di strabismo melodrammatico acuto: quando è leso o non è sufficientemente privilegiato il teatro lirico, si agitano, protestano, scalpitano furibondi, come se fosse stato profanato un luogo sacro della Patria immortale; ma, quando si avvilisce, si calpesta o addirittura si distrugge il teatro drammatico (che costituisce un patrimonio culturale egualmente importante), neppure se ne accorgono e non fanno una piega.
Alcuni mesi addietro, come è noto, la stagione estiva dell'opera lirica è stata espulsa dalle Terme di Caracalla, per salvaguardare la conservazione di quei ruderi. Ne è nata una diatriba incandescente e da allora gli assessori e gli esperti hanno ripetutamente comunicato alla stampa che compivano sopralluoghi in ville, piazze, stabilimenti cinematografici, giardini, scalinate storiche per trovare una nuova sede a quella stagione. Per contro gli spettacoli estivi, che avevano una consuetudine ormai consolidata nel Teatro romano di Ostia e in altre sedi, si sono dissolti quasi nel nulla senza che alcuno abbia battuto ciglio o profferito verbo.
Questa perniciosa forma di strabismo dovrebbe essere energicamente curata a tutti i livelli.
E, dopo le due soprariferite considerazioni, ecco il corollario che esse quasi automaticamente comportano.
Il nuovo sindaco dell'Urbe Francesco Rutelli, alla vigilia delle elezioni che lo hanno visto vittorioso, ha pubblicato un libro intitolato *Progetto per Roma* (ed. Theoria, Roma, 1993). Delle sue 97 pagine, mezza è dedicata al teatro. In essa si legge: «Il Teatro Argentina (*dove ha sede il Teatro di Roma*) più che inseguire i vecchi modelli di teatro di cassetta o di prestigio dovrebbe diventare il fulcro delle proposte innovative, anche in direzione della ricerca e della valorizzazione di nuovi talenti. E, contemporaneamente, svolgere un'azione di collegamento con la città, favorendo l'emergere di nuove fasce di pubblico».

Tralasciando ogni altra questione, che non è da discutere in questa sede, appare indubbiamente necessario, anzi urgente favorire, come scrive Rutelli, «l'emergere di nuove fasce di pubblico», perché il teatro drammatico non muoia di inedia. Ma la strategia fondamentale per ottenere tale risultato è quella di non tralasciare alcuna occasione per invitare i cittadini, offrendo ad essi negli spazi appropriati sempre spettacoli di alta qualità nel solco della tradizione romana e italiana.
Questa tradizione esiste e ci governa tutti continuamente, anche se noi, sedotti dal fascino dell'innovazione eversiva, crediamo talvolta di essercene liberati. □

Nella foto, il Teatro Argentina di Roma.

IL CIBO E IL PALCOSCENICO: UN LIBRO DI BRUNO DAMINI

SULLE TAVOLE DELLA SCENA L'ATTORE TRA FAME E GOLA

Dalla lunga stagione della fame fino all'appetito e alla golosità, la storia del rapporto dell'attore con gli alimenti, nella finzione teatrale e nella realtà - Oltre cinquanta storie di gavetta e di cucina, di teatro e di vita.

BRUNO DAMINI

Se all'attore dionisiaco avessero vaticinato che, smaltita l'ebbrezza, sarebbero seguiti secoli di fame e di vita grama come un malaugurio, fra scomuniche delle autorità religiose e persecuzioni di quelle civili, chissà, forse a tanto calvario avrebbe preferito il coma etilico, per non riaversi mai più dalla sbronza. Per fortuna qualche nume deve averlo convinto che solo «attraverso le difficoltà si diventa star» (*per aspera ad astra*, dicevano appunto gli antichi). Così il nostro, caricata la croce, si è incamminato verso noi, intraprendendo una plurisecolare «carriera» legata indissolubilmente – così come la storia stessa del teatro – al «doppio» spettrale del cibo e della tavola: la fame.

IL RE DEI GHIOTTONI

Nella parte introduttiva del libro *Hors-d'Œuvre* (antipasto, ma anche fuor d'opera), ho cercato di abbozzare le tappe dell'evoluzione del rapporto fra teatro (inteso proprio come luogo), opere drammaturgiche, attore, e fame, cibo, tavola.
Volendo però principalmente evidenziare in questo lavoro i legami materiali (e psicologici) che intercorrono fra cibo e attore, ho accentrato l'attenzione su quest'ultimo in un percorso strumentalmente segnato dai passaggi dall'*ebbrezza* primordiale alla lunga stagione della *fame*, e al lento riscatto che lo disporrà finalmente al salto dall'indigenza congenita all'*appetito*, fino alla specializzazione di quest'ultimo nella sua forma subliminale: la *golosità*, che in alcuni casi degenera in ingordigia, favorendo la diffusione di tanti luoghi comuni (con tanto fondamento di verità) sulla propensione per la buona tavola della maggior parte degli attori.
Questa mia trama faziosa si completa infine nella categorizzazione dell'*attore goloso*, che è quello che si vendica della fame, un ottimista che anche all'inferno sa di poter contare su un girone allettante, e di quello che mi permetto di definire come l'artista più completo, l'*attorcuoco*, che riunisce in sé la facoltà di soddisfare spirito e corpo del suo eletto commensale-spettatore, ricevendone doppia gratitudine.
Ai due reami della golosità e della cucina appartiene la maggioranza degli attori, spesso vantandone la doppia cittadinanza (i più entusiasti e impenitenti sudditi del primo sono sicuramente i «nuovi comici»).
Re dei Ghiotti è stato e rimane il grande Tino Buazzelli, la cui golosità meriterebbe un libro a parte, mentre lo scettro degli Attorcuochi va all'indimenticabile Ugo Tognazzi. Regina incontrastata non potrà essere che l'Ave Ninchi.
Fra di loro si erge, in modo assolutamente autonomo, la figura di Eduardo De Filippo che, nella vita e nel suo teatro attribuì enorme importanza alla cucina napoletana e alla tavola intesa come «palcoscenico» della vita quotidiana.
Da queste annotazioni e riflessioni, di cui, per forza di cose, qui ho potuto dare solo qualche schematico cenno, mi è nata l'idea di scrivere un libro che raccogliesse anche i

È in libreria il volume di Bruno Damini Le tavole del palcoscenico, Racconti d'attore tra fame e golosità, *editore* Fuori*Thema, Bologna. (pagg. 280, con 13 illustrazioni, lire 25.000).*
Bruno Damini è direttore della comunicazione del Teatro Stabile di Bologna, Nuova Scena-Teatro Testoni/InterAction. Entrato a far parte di Nuova Scena nel 1980, nel periodo di gestione del Sanleonardo, Damini ha vissuto il passaggio al Testoni e lo sviluppo della struttura che si accinge, dalla stagione teatrale 1994/95, a trasferirsi in un prestigioso teatro storico della città finalmente ristrutturato, l'Arena del Sole.
L'autore riassume criteri ispiratori e linee conduttrici di questo suo libro singolare.
Presentiamo anche, per concessione dell'editore, un assaggio da uno dei racconti raccolti nel libro, firmato da Paolo Poli.
Il volume può essere anche richiesto contrassegno all'editore Fuori*Thema, via Vestri 1, 40127 Bologna, tel. 051/355832, fax 051/370665.*

racconti, sugli stessi temi della fame e del cibo, nella vita e nella finzione teatrale, di alcuni protagonisti del teatro italiano. Così per due anni ho intervistato attori e registi (scenografi ne troverete solo uno, Luzzati, che ha concretizzato il mio sogno di poter mettere un suo disegno in copertina), sottoponendoli a una serie di quesiti-base, ovviamente con variabili soggettive, che avevano lo scopo di «creare il clima», l'atmosfera capace di innescare gli automatismi della memoria. Poi, dopo avere trascritto le circa 40 ore di registrazione, ho azzerato gli schematismi su cui necessariamente si fonda la formula dell'intervista, togliendomi di mezzo come intervistatore e riscrivendo ogni pezzo in forma di racconto in prima persona.

UNA SERIE DI RACCONTI

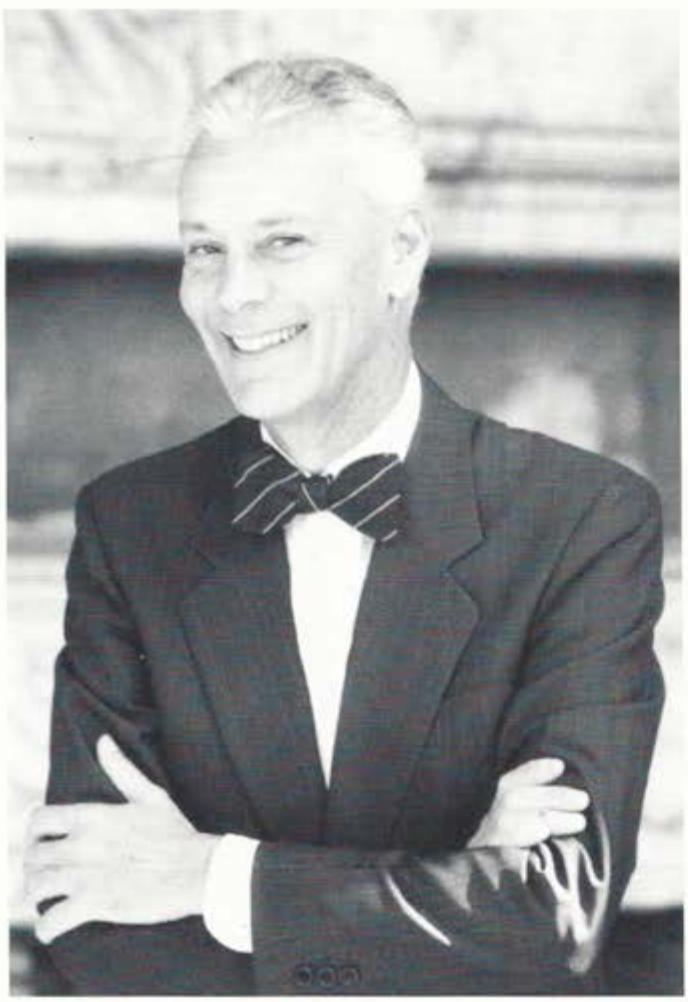
Questa raccolta di racconti, ricordi e confidenze, si impreziosisce infine grazie agli autoritratti-cammeo che simpaticamente gli artisti hanno scritto per l'occasione.
Agli amanti del teatro che amano fornicare anche con la cucina il libro offre un esclusivo ricettario d'attore, suggerendo un elenco di attrici e attori (evidenziati per specialità) da cui accettare l'invito a un pranzo o a una cena preparati da loro stessi.
Spero che entriate anche voi in questo labirinto di esperienze. Vi si parla di gavetta e di cucina, di teatro e della vita, fra i ricordi della professione e i frammenti di un repertorio che, dal comico al drammatico, ha spesso portato in scena fame e golosità con il peso drammaturgico che spetta a veri personaggi.
I protagonisti dei racconti sono, in ordine alfabetico, Giorgio Albertazzi, Omero Antonutti, Adriana Asti, Mor Awa Niang, Concetta Barra, Peppe Barra, Alessandro Benvenuti, Alessandro Bergonzoni, Paola Borboni, Giulio Bosetti, Arturo Brachetti, Gino Bramieri, Flavio Bucci, Ernesto Calindri, Giorgio Comaschi, Lella Costa, Leo De Berardinis, Luca De Filippo, Piera Degli Esposti, Giustino Durano, Marisa Fabbri, Angela Finocchiaro, Dario Fo, Vittorio Franceschi, Nanni Garella, I Gemelli Ruggeri, Remo Girone, Carlo Giuffrè, Beppe Grillo, Annamaria Guarnieri, Alessandro Haber, Nanni Loy, Emanuele Luzzati, Nino Manfredi, Glauco Mauri, Mariangela Melato, Maurizio Micheli, Renzo Montagnani, Valeria Moriconi, Rosalina Neri, Ave Ninchi, Silvio Orlando, Umberto Orsini, Eros Pagni, Gianna Piaz, Ottavia Piccolo, Paolo Poli, Franca Rame, Massimo Ranieri, Paolo Rossi, Patrizio Roversi, Maurizio Scaparro, Ferruccio Soleri, Gianrico Tedeschi, Aroldo Tieri, Federico Tiezzi, Alida Valli, Luciano Virgilio, Vito. □

A pag. 56, Dario Fo. In questa pagina, Eduardo De Filippo in «Dolore sotto chiave».

UN RACCONTO DI PAOLO POLI DAL LIBRO DI DAMINI

PERÒ NELLE FAVOLE NON SI MANGIA MAI!

PAOLO POLI



Fame e cucina vanno d'accordo tra loro. Come Marta e Maddalena, le due sorelle di Lazzaro che rappresentano la vita contemplativa e la vita attiva. C'è un bellissimo affresco di Giovanni da Milano nella Cappella Rinuccini, che è nella sagrestia di Santa Croce a Firenze, in cui Marta con indosso un grembiulino accenna in cucina dove una cameriera sta facendo una frittatina vicino a un caminetto, e invita la sorella, che se ne sta accucciata a mirare Gesù, a portare aiuto. Maddalena mira e riflette (a volte si guarda nello specchio) mentre Marta è sempre con le mani in movimento perché mette a tavola tredici persone arrivate all'improvviso. Infatti nell'affresco c'è un gruppo di apostoli fra cui uno zerbinotto con il vestito soppannato di pelliccia e con i guanti di camoscio in mano (forse non se li è neanche infilati per non sciuparli).

Anche nello spettacolo sempre si compenetrano le due cose. Ma in scena si fa finta di mangiare. Si dà solo un morsino alla coscia di pollo perché riempirsi la bocca impedirebbe di parlare. Nelle mie rappresentazioni poi non ho mai praticato il verismo, il realismo, anche se mi sono laureato sul teatro naturalista dell'Ottocento. C'è un dramma scritto nel 1888 dai due fratelli Goncourt, *Germinie Lacerteux*, in cui una serva, trattenendo le doglie del parto, apparecchia tante buone cose a una tavola di bimbi ricchi. Poi, contorcendosi dai dolori, va a partorire al cesso, e ritorna in tempo, per la portata successiva. Una commedia in cui era straordinaria Réjane, grande attrice francese, e che fu anche cavallo di battaglia della nostra Duse, grandissima nel naturalismo. Visconti mi raccontava che lei, quando un testo era brutto, ci metteva dentro un brivido di freddo, poi si scioglieva i capelli davanti al caminetto col fuoco dipinto come quello di Pinocchio. Nella *Traviata* entrava sfilandosi le scarpe con dei colpetti del piede e si buttava sdraiata sul divano dicendo: «Alfredo, Alfredo, Alfredo!».

Un naturalismo e un verismo che io invece non ho mai praticato. Io ho sempre fatto un teatro raccontato come una fiaba, con personaggi che arrivano sul palcoscenico e dopo due minuti sono bell'e morti. Così nel mio *La leggenda di San Gregorio* c'è un bambino che viene raccolto piccolissimo, che fa uhè uhè. Io canto una canzoncina di un minuto e mezzo ed ecco riappare un giovanottone di un metro e ottanta, già cresciuto e già in grado di partire cavaliere di ventura. Ma credo che vada bene così. Dopo Fellini...

Una volta sono stato scritturato in una compagnia la cui primadonna era Carla Fracci. Naturalmente la regia era del marito, Beppe Menegatti. Le musiche di Umberto Bindi, che compariva anche in scena, mentre il cadavere di Puccini si rivoltava nella fossa perché la cosa si intitolava *Turandot*. E Turandot era la Fracci, che è buonissima, non può essere una cattiva principessa. È buona, è dolce, è piuttosto Giselle. Io ero il confidente del Principe, che era Brogi. Siccome il testo era stato rimaneggiato da persona moderna e la favola di Gozzi ne veniva alquanto umiliata, io non sapevo cosa dire. La regia poi aveva partorito l'idea di vestirmi da gelataio. Siccome ci si trovava nel Cathay, regione molto calda, si era pensato che la gente avrebbe amato poter prendere un gelato. Così su un triciclo a navicella bianca ero io, travestito da gelataio. Il gelato naturalmente nessuno lo comprava perché si era tutti impegnati a parlare dell'amore e degli indovinelli della Principessa. Allora io, per attirare un po' di attenzione sul mio ruolo, mi sono attaccato alla gastronomia, andando a consultare i grandi libri della cucina e riscrivendo la mia parte con brani dell'Artusi, *L'arte di mangiar bene*, e dell'Ada Boni, *Il talismano della felicità*. L'Artusi dice: «Eh, la cucina è una bricconcella e spesso e volentieri fa disperare. Ma le mie lettrici non si sgomentino...» eccetera eccetera. Nel suo libro ci sono degli inizi di ricette straordinari. Per esempio: «Fatevi avanti signor Polpettone! Lo so che siete stato a lungo preso in giro». La Ada Boni è altrettanto stupefacente quando dice: «Il pesce Sampietro non brilla per soverchia bellezza. Scuro d'aspetto, con un muso piuttosto imbronciato, e delle ispide spine sul dorso. Ma possiede una carne deliziosa». E altrove: «La carpa va uccisa viva, con un colpo di mazzuolo sulla testa!». Di queste amenità avevo infarcito il mio personaggio, e quando il Principe mi diceva: «Ah, amico mio, se tu sapessi! L'ho veduta. È così bella!» io facevo sì col capino e pensavo invece alla ricetta successiva. La scenografia rappresentava una specie di laguna, con dieci o venti centimetri d'acqua che, spesso, per un buco improvviso, scorreva tutta sotto le gambe del pubblico che stava appollaiato su tralicci di tubi Innocenti. Quando invece non sgorgava e rimaneva lì, in una certa scena io indietreggiavo finché non cadevo col culo nell'acqua suscitando una facile ilarità e sottraendo un grande applauso alla storia d'amore tra Brogi e la Fracci. Poi, siccome Brogi non ballava, all'improvviso si immobilizzava come medusato dalla visione della bellissima, e dalle quinte si sprigionava un ragnetto di ballerino che acchiappava la povera primadonna e la trasportava di qua e di là. Credo che quella sia stata l'unica volta in cui scenicamente ho rammentato la fame o cose da mangiare, a parte uno spettacolo sul proto-barocco dove avevo ambientato una specie di simposio intorno ad alcune bellissime poesie barocche. Ce n'è una tutta sulla verdura: Onor dell'insalata/ *Inclite erbette rosee / cavoli fronzuti / lupin, poponi / baccelli nocchiuti / finocchi forti / ed acetose agrette / rustiche e grosse rape / alme zucchette...*

E va avanti, va avanti, e finalmente si arriva alla bietola, alle ortiche, alle cose più umili, con le quali verrà intrecciata la ghirlanda per l'altro poeta che fa parte di questo certame coronario. Così il Redi, naturalista-letterato settecentesco, nel suo ditirambo *Bacco in Toscana* dice: «Coronato sia di bietola chi la vigna piantò a Peretola», perché non viene bene il vino in pianura. Invece «Montepulciano d'ogni vino è re». E io di vino sono un buon intenditore. Ho citato il Redi, che però, quando faceva il protomedico di Cosimo III si

disdiceva così, rinnegando il suo elogio del vino: «Gli ardori dell'urina di Vostra Signoria Illustrissima provengono dal troppo bere. Beva poco, poco, poco, e molto innacquato».
Così, per stare in equilibrio, fece anche una poesia sull'acqua, che faceva il verso a quella sul vino.
A me piacciono i vini di tutte le regioni. Quando sono in Romagna, ad esempio, sono devoto a Sangiovese.
Detti questi esempi non mi pare di avere mai più sfiorato nei miei spettacoli né la grande sazietà, né la fame. Nelle fiabe non si mangia mai. Come nei film americani non vanno mai al cesso. Mentre nei film neorealisti c'è sempre un bambino con il moccolo al naso che si piscia addosso. In quelli di Totò c'è sempre la maledizione di cosa mettere in pentola. Così anche in *Accattone* di Pasolini c'è una famosa spaghettata rinviata e mai consumata.
I miei inizi d'attore datano agli anni Sessanta, quando ormai tutti mangiavano. Smisi di fare l'insegnante di liceo che guadagnava trentamila lire al mese. I miei primi cachet da attore erano di quattromila lire al giorno. Così, anche se lavoravo solo otto mesi all'anno, ogni mese lavorativo guadagnavo centoventimila lire. Molto di più che a fare il professorino. Quando ero ancora al liceo venivano i genitori dei miei studenti a dirmi: «Il ragazzo non studia, ha il pallone in testa!». Io rispondevo: «Signora, lo lasci giocare al pallone. C'è caso che diventi un grande *footballeur* e guadagni certamente più di me che prendo solo trentamila lire al mese».
«Così poco, professore?»
«Sì, però c'è la gioia della letteratura che non va messa in "non cale"». La signora però non apprezzava la battuta.
Già allora nella nascente televisione si reclamizzava la persona ricca. Si magnificava il denaro. Inutile spiegare la domenica al bambino che c'erano altri valori. Se nei giorni feriali imperava il denaro, il bambino avrebbe adorato quello. Del resto Dante Alighieri non dice che le prime parole che il bambino di Firenze pronunzia sono «Pappo» e «Dindi»? Il primo è il pane, i secondi le monete. Perfino i Gesùbambini rappresentati dal Ghirlandaio e da altri pittori allegri esprimono quella propensione. C'è un suo quadro in cui il Bambinello dalle braccia della Madonna si spenzola verso la cassetta delle monete d'oro di un Remago, mentre gli altri con l'incenso e la mirra li guarda con meno interesse. Città di banchieri e di usurai, Firenze. Lo stesso Dante mi pare fosse figlio di un usuraio. Pensare che i Medici cacciarono gli ebrei perché praticavano l'usura! Li mandarono nel ghetto di Livorno e poi aumentarono il tasso di interesse delle banche. Però i Medici coi soldi comprarono tre papi e due regine. Anche allora piaceva il comando, perché si poteva rubare ancor di più. Proprio come oggi.
Ma è meglio parlare di mangiare. Io non sono goloso, però, vista la mia stortura mentale, mi piace l'uovo al tegamino con l'olio vero. Oppure la mela cruda da azzannare coi denti, lustra come quelle che San Niccolò portava ai poveri. Ho rimpianto delle cose naturali e semplici.
Mi piace il cocomero mangiato a morsi, con la buccia che ti tappa le orecchie. Ho dei gusti orrendi di contadino. Faccio anche dei sogni rabelaisiani. Però esagerazioni a tavola è difficile che ne faccia. Solo a Bologna rischio delle indigestioni: di mortadella tagliata a tocchi grossi. L'insaccato mi piace. L'altro giorno Marco Messeri è tornato dalla campagna con delle salsicce di maiale appena fatte. Come resistere? Ne ho mangiata una cruda. Rischiando la tenia. Ma siccome l'ha avuta anche la Callas, va bene. Tutto ciò che ha fatto la Callas si può fare anche noi. Ho fatto anche il bagno con lei ultimamente, nell'Egeo, dove sono state disperse le sue ceneri, dove lei si è mescolata alle onde.
A proposito di esagerazioni: il Signore di Celano, quello che ha inventato lo *Stabat Mater*, il *Dies Irae*, un gran poeta insomma, un giorno cadde morto sotto la tavola. Erano tempi quelli del Medioevo, in cui si moriva di fame. Ma si poteva anche morire per il troppo cibo. San Francesco, che stava digiuno anche quaranta giorni, quando era invitato dal Signore di Celano, mangiava come una porca, e allora il fegato manifestava attraverso le stimmate.
Io passo poco tempo a tavola. Mi ubriaco subito così finisco per ripetere cinque volte lo stesso aneddoto e parlo sempre di me. Durante le tournée capita spesso che mi invitino a cena dopo lo spettacolo. Cerco di diradare questi inviti perché molti lo fanno solo per chiedermi di dire quella certa poesia. Come chiedere alla Fracci di alzarsi e ballare fra i tavoli.
Gli inviti del Marchese Chiavari però, che fa il medico dietologo a Parma e si porta in giro un culo rubensiano, li accetto sempre di buon grado. Lui ci aspetta fino a che l'ultimo facchino non ha finito di caricare il camion e poi butta la pasta. È un cuoco straordinario che ogni volta prepara poche cose, un piatto o due, ma sempre indimenticabili. Una volta ci trovammo in casa sua in tre compagnie: la mia, quella di Walter Chiari e Campanini e una di operette. Sparivano le forme di parmigiano a vista. Come nei racconti del Boccaccio che, quando descrive il paese di Bengodi, parla di montagne di parmigiano grattugiato dalle sommità delle quali discendono polli arrosto. Ma, si sa, i pennuti allora li facevano frollare troppo, tanto che, una volta cotti, puzzavano alquanto. Era un odore che all'epoca non doveva dispiacere tanto, ma il parmigiano comunque serviva a ingentilirlo un poco. □

A pag. 58, Paolo Poli.

TEATRO
Piccolo Teatro di Milano
D'EUROPA

Luigi Pirandello
I Giganti della montagna
regia di
Giorgio Strehler

Teatro Lirico/aprile - maggio 1994

IL LIBRO DI GIAMMUSSO SULLA *COMMEDIA* PER LA TV

DIARIO DI BORDO DI GASSMAN DOPO IL VIAGGIO ALL'INFERNO

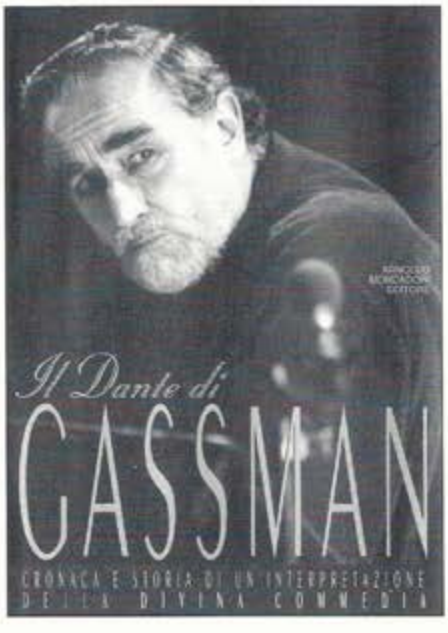
UGO RONFANI

Il titolo di quel libro-intervista pubblicato negli anni Ottanta, *Un grande avvenire dietro le spalle* richiamava alla brevità della vita; l'ala grigia della depressione era apparsa nel suo cielo di attore superimpegnato e famoso. Ma fu malinconia passeggera; Gassman scacciò i brutti pensieri con un libro di poesia, *Vocalizzi*; poi usò i materiali della depressione per scrivere una specie di romanzo terapeutico, *Memorie del sottoscala*; recidivò un anno fa con un libro di racconti, *Mal di parola*, sulla crisi del linguaggio; pensò alla sceneggiatura per un film e scrisse una commedia per Spoleto 1994. Ma continuò a fare teatro; e a litigare con Strehler e Albertazzi sulle sorti – oscure – della nostra scena; poi armò la baleniera di Melville e salpò nelle vesti, o quanto metaforiche!, del capitano Achab. E quando la baleniera è andata in disarmo, quest'uomo «finito» che non la smette mai di rinascere è salito su un altro naviglio, questo piccolo, ma destinandosi ad un viaggio ancora più periglioso oltre lo Stige: la barca di Caronte, giù nell'imbuto infernale di Dante; poi un'arrampicata sulla montagna dei pentimenti, il Purgatorio, e infine il balzo verso le celesti sfere del Paradiso.

Di quest'ultima impresa, diventata il programma televisivo che una Rai forse in vena di recuperare un po' di dignità culturale sta trasmettendo, esiste adesso un diario di bordo, un libro che il giornalista Maurizio Giammusso – al quale già dobbiamo una bella e recente *Vita di Eduardo* – ha preparato, con lodevole tempestività, per la Mondadori (*Il Dante di Gassman – cronaca e storia di un'interpretazione della Divina Commedia*, con fotografie di Diletta D'Andrea, moglie dell'attore). Un libro composito, di racconto e di divulgazione ma anche di approccio ad una lettura critica e di sintesi storica sulle fortune della *Commedia* nel teatro e nel cinema.

Una prima parte del *Dante di Gassman* raccoglie le note dal vivo di Giammusso al seguito dell'attore, nel corso delle riprese avvenute fra il maggio e il luglio del '93 a Bagnacavallo, all'Olimpico di Sabbioneta, al Petrella di Longiano, nell'aperta campagna intorno a San Gregorio da Sassola, fra le moderne strutture del Teatro Il Vascello di Roma e ancora altrove. A conclusione di questo tour de force Gassman ha registrato tutti i 34 canti dell'*Inferno*, 4 del *Purgatorio* e 2 del *Paradiso*, il resto sarà completato «se Dio vorrà».

Le pagine di Giammusso spiegano al lettore quanto di misterioso, di problematico, di faticoso e di esaltante c'è nelle fasi che precedono un grande spettacolo. Diletta D'Andrea con la macchina fotografica e Maurizio Giammusso con taccuino e biro hanno avuto il privilegio di spiare Gassman nelle fasi più delicate del lavoro: non tanto le prove in scena quanto i momenti di solitudine durante le riprese in piccoli centri dell'Appennino, le difficoltà tecniche, le impazienze e le stanchezze, i dubbi di interpretazione. «Saperlo alle prese con la *Divina Commedia* – dice Giammusso – in fondo non aveva sorpreso nessuno. Era uno di quegli abbinamenti naturali, come Maria Callas e *La Traviata*, Arturo Toscanini e Puccini, Nureyev e



La Bayadère. Ma vederlo al lavoro fu tutt'altra cosa. Si vide la fatica, la tensione, il sudore, lo sforzo quasi maniacale per un risultato artistico definitivo; furono svelati i segreti dell'arte e i trucchi del mestiere». E si saldarono esperienza professionale e ricerca interiore perché – dice Gassman – «la *Divina Commedia* è anche un grande testo psicanalitico è la storia di un viaggio nel profondo e nel mistero, è la discesa nel buio dell'anima umana». Dopo questo «diario sul set», in un secondo capitolo c'è una conversazione a più voci nella quale insieme a Gassman – che finisce per tracciare un autoritratto di «antico» lettore di Dante («me lo leggeva a scuola l'ottimo e illustre Vladimiro Cajoli; io e mia madre ci esercitavamo in giochi di memoria sulle terzine dantesche; e se volete un altro nome di bravo dicitore di Dante io dico Benigni») – discorrono l'amico Luciano Lucignani e il regista della serie Rubino Rubini. Traspare dalla conversazione una gran voglia di attualizzare non banalmente la lettura del poeta, di cui si dichiarano umane debolezze e psicanalitiche oscurità. Ci si interroga sul suo presunto aspetto fisico (Dorè o non Dorè?) e sui suoi rapporti (angelicati o no?) con Beatrice; si disseziona la versificazione dantesca («la sua terzina, con il suo andamento ABA, BCB, CDC, è il movimento stesso del tempo che non finisce mai», dice l'attore); si discetta sulla teatralità della *Commedia* («d'accordo con Citati: il Dio di Dante è il più grandioso e lussuoso degli uomini di teatro»); si discute sul che cosa sarebbe una *Commedia* illustrata da Chagall o da Burri, filmata da Bergman, chiosata da Citati).

La seconda parte del libro di Giammusso, infine, ripercorre in due capitoli, su un tema mai trattato, i rapporti fra Dante e la scena, dalle «dantate» risorgimentali di Gustavo Modena del 1839 al Queen's Theatre di Londra, vestito del rosso lucco fiorentino, ai recitals di Salvini, del Rossi e della Ristori, alle declamazioni della Duse che leggeva il divin poeta insieme al suo Boito nel loro rifugio amoroso, fino agli exploit della coppia Albertazzi-Proclemer e alla sfida di Carmelo Bene nell'inferno dei decibel elettronici. Un culto che ritorna, grazie a Gassman. Il quale, anche senza il rosso lucco fiorentino, è quanto mai, nel volto burinato dai venti del Moby Dick, l'immagine possibile e fedele del nostro Alighieri. □

Gli utili indirizzi dell'*Agenda teatrale '93-94*

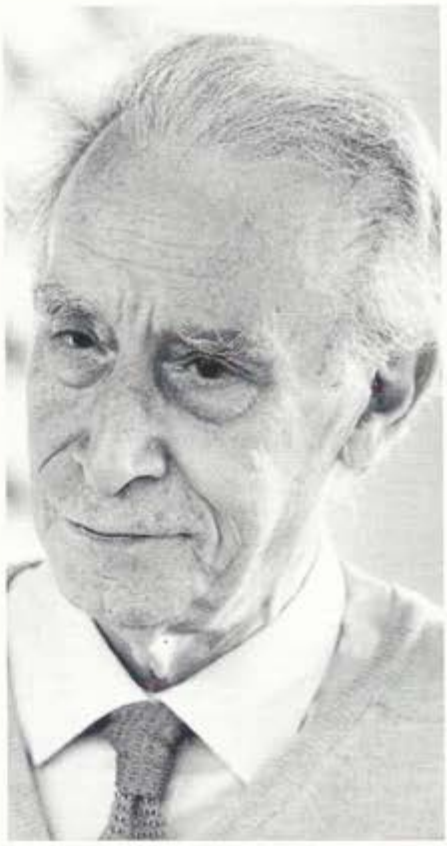
È uscita l'*Agenda teatrale 1993-94* (edizioni Grin, Roma, 1993, pagg. 511, L. 35.000) patrocinata dalla Presidenza del Consiglio dei Ministri, Direzione generale dello Spettacolo, dall'Eti, dall'Agis e dall'Enpals. Nata solo un anno fa, l'agenda è diventata subito una guida preziosa e indispensabile per chi lavora nel mondo dello spettacolo. Divisa in sezioni, presenta innanzitutto le schede dei comuni in ordine alfabetico, le quali forniscono informazioni su 509 città, 773 teatri e 452 produzioni. Sotto la voce di ogni comune troverete i recapiti di: amministrazioni comunali, provinciali e regionali; uffici Enpals, collocamento e Siae; carabinieri, vigili urbani e del fuoco; questura e prefettura; taxi; circuiti teatrali, agenzie, enti o istituzioni pubbliche o private; produzioni teatrali; scuole di teatro; testate giornalistiche e radiofoniche e indirizzi Rai; sale teatrali, con la relativa scheda tecnica; alberghi convenzionati (i quali, grazie alla tessera allegata al volume, praticheranno uno sconto del 10%) e non convenzionati; ristoranti.

Seguono le schede dei festival, che oltre alla località e al periodo di svolgimento, forniscono i recapiti delle sedi legali e i nominativi dei responsabili della direzione artistica, amministrativa/organizzativa e tecnica. E infine 9 diversi tipi di indici, che permettono una rapida ricerca delle notizie contenute: le città ordinate per regione e provincia; le città con i rispettivi teatri; i teatri con l'indicazione della città; le produzioni; i circuiti e le agenzie di programmazione; le scuole di teatro; la tecnologia (costumi teatrali, illuminazione, parrucche, scenografia); i festival; gli alberghi convenzionati. *R.A.*

PUBBLICATO TUTTO IL TEATRO DI MARIO LUZI

Poesia portata in scena per interpretare la vita

GILBERTO FINZI



Mario Luzi, *Teatro*, postfazione di Giancarlo Quiriconi, Garzanti, Milano, 1993, pagine 524, lire 35.000.

Di un libro che s'intitola *Teatro* e che contiene tutto il teatro in versi di un poeta come Mario Luzi (*Libro di Ipazia, Rosales, Corale della città di Palermo per Santa Rosalia* e *Io, Paola, la commediante*, più un'Appendice) sono possibili almeno due valutazioni: la prima che riguarda una sua realtà linguistica, e un'altra che tocca invece una eventuale verità (e realizzabilità) scenica. Sembra qui superato, o quanto meno spostato, il secolare, pirandelliano divario fra l'essere e il sembrare o, per dirla con un verso dello stesso Luzi, «la sfida tra menzogna e verità», dal momento che ogni minima ombra teatrale ha una sua esistenza e un suo fine, e che il linguaggio è realtà come realtà è la scena. E gli esseri che vi si muovono, che cosa sono se non la medesima realtà, che tenta (spesso invano) di mentire a se stessa? Personaggi, cioè persone, cioè maschere in carne e ossa; esistenze che hanno sulla scena l'identica verità che hanno nella vita (oppure anche il contrario). Tutti i personaggi sono *Hystriones*, attori, portatori di linguaggio che non cercano nient'altro al di fuori della parola e del gesto. E il teatro di Luzi è teatro di parola: un antico, un poetico dettato d'autore che non ha (non sembra avere) un qualsiasi interesse alla messa in scena. Luzi nega anche il «teatro di idee» e accetta soltanto un ispirato e magnanimo «teatro di auto rivelazione»: smascheramento? incarnazione? mutamento? rivoluzione? Dopo tanto teatro nel teatro e sul teatro, ecco dunque un teatro di poesia, in cui la doppia matrice linguistica e scenica s'intersecano senza intralciarsi mai.

Proprio in *Hystrio* (la pièce che, fra l'altro, ha dato il nome a questa nostra rivista, e che si è potuta vedere realizzata sulla scena con una fortissima Paola Borboni), lo scrittore fa dire al personaggio positivo (e perciò perdente), Giulia: «...Con tale carica, con tale / impeto e invenzione / ...il gioco dell'arte è oltrepassato». È Hystrio, il personaggio eponimo, il doppio uomo del teatro e del potere (ossia della vita) a confermare, nel finale: «Il teatro... è invulnerabile. / La finzione è eterna e così la sua fabbrica. / L'istrione è indistruttibile – non lo sapevate? / L'avevo detto chiaro... / non è il teatro che uccidono, / è la vita che resta sul campo».

Perciò il meglio, e il massimo della realizzazione in versi, di Luzi si trova nel davvero bellissimo *Io, Paola, la commediante*: centrare il lavoro su una grande attrice sempre sulla breccia, puntare sulla sua vita duplice (come, ripeto, tutto è duplice in teatro e fuori, vita/verità e vita/menzogna), nel quotidiano e sulla scena, vuol dire viaggiare sul doppio binario che si restringe, si restringe fino a diventare una cosa unica dove questa vita e quell'arte coincidono perfettamente: «una gran forza / vitale, una disponibilità / al servizio... Sia pure un'illusione, / ma una splendida illusione...». Così, per forza di cose, lo spettacolo di questa commediante non potrà essere altro che un non-spettacolo di e su lei medesima:

– Ma qual è il programma?

– Un non-spettacolo, questo

hanno voluto fare. Ma come si rappresenta un non-spettacolo?

Con uno spettacolo.

L'enigmatico *Teatro* di Mario Luzi esce in questo modo dalle secche del discorso su maschera e volto, ma anche dalle nefandezze del tema del potere e del suo opposto. Nei versi funzionali e perciò talvolta un poco sordi e decisamente prosastici di *Ipazia*, l'eroina del neoplatonismo nell'Alessandria del IV secolo, o nel doppio simbolismo di *Rosales*, come nelle cantiche corali e purgatoriali, si scopre di continuo che la finzione è dentro la vita, è la vita in se stessa, e che perciò il suo emblema più alto può essere solo il linguaggio della poesia, fuori e dentro la scena. Una poesia che, recitata da una grande commediante, interpreta la vita. □

Nella foto, Mario Luzi.

PER RICORDARE ROMANO PALATRONI

Quando un poeta traduce il sonetto LXV di Shakespeare

E poi che né bronzo né pietra né terra né mare né spiaggia
non sanno resistere al triste dominio dell'arida Morte,
Oh, come potrà la bellezza che s'ebbe sì fragile in sorte
la forza d'un fiore, difendersi a tanta irruenza selvaggia?

E come può l'alito estivo, sì lieve, di mieli e di piuma,
durare all'assedio dei giorni schierati a far guerra, se torre
o ròcca di pietra e se porta di ferro non possono opporre
difesa durevole al graffio del Tempo che azzanna e consuma?

Pensiero che troppo sgomenta. - E come il migliore gioiello
potrebbe sottrarsi al forziere del Tempo che serra e non cede,
qual mano possente potrebbe frenare il suo rapido piede,
chi dunque potrebbe vietargli, su te, lo sfacelo del Bello?

Nessuno. Purché non avvenga miracolo tale: un quaderno
a righe d'inchiostro ti doni splendore di vita in eterno. □

Il sonetto di Shakespeare che pubblichiamo è stato tradotto da Romano Palatroni (11-3-1908/14-12-1957), che fu poeta ed attore e tradusse i Fiori del male *di Baudelaire (ed. Nuova Accademia),* Le feste galanti *di Verlaine (ed. Ceschina),* Il corvo *di Poe e* Il battello ubriaco *di Rimbaud,* Le tre sorelle *di Maeterlink per l'*Orfeo *di Sansoni, antologia della poesia mondiale diretta da Vincenzo Errante e da Emilio Mariano. E Palatroni fu tra coloro che hanno tradotto la maggiore quantità di poeti antichi e moderni.*

Inedite sono ancora le sue versioni de La tempesta, *del* Sogno di una notte di mezza estate, *di* Macbeth *e di* Re Lear. *Cesare Vico Lodovici disse di lui: «Quelle di Palatroni sono le prime traduzioni italiane che m'abbiano messo sull'attenti».*

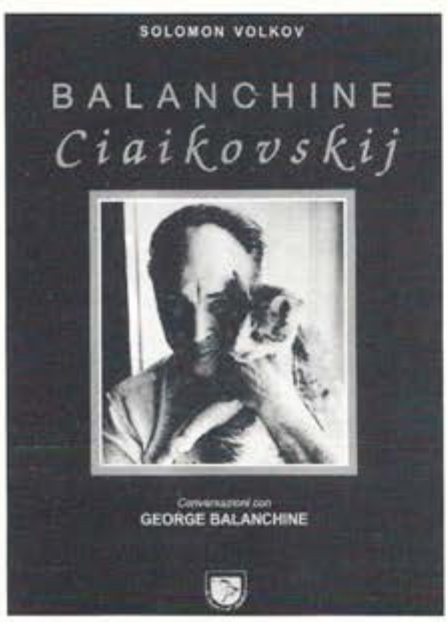
Palatroni fece parte della compagna di Uberto Palmarini. Fu regista e interprete di La cena delle beffe *e* Tignola *di Sem Benelli, del* Beffardo *di Berrini e di alcuni gialli.*

Le sue versioni non hanno eguali per unità stilistica. Morì delirando di un poeta incomprensibile. Plinio Acquabona

Ricordo di Ciaikovskij nelle parole di Balanchine

Solomon Volkov, *Balanchine-Ciaikovskij*, Di Giacomo editore, Roma, 1993, pagg. XXVI + 222, L. 35.000.

Ha avuto una buona intuizione Solomon Volkov, un musicologo russo emigrato tempo fa negli Usa dove ora vive svolgendo un'apprezzata attività pubblicistica, nel coltivare la conoscenza con George Balanchine (grande coreografo di Ciaikovskij), dopo averlo incontrato a New York nel febbraio 1981. Avendolo infatti sentito parlare di Ciaikovskij in una lunga conversazione che lo ha affascinato per la profondità dei giudizi e per i sentimenti di devozione e di amicizia in essa manifestati, Volkov ha ottenuto con Balanchine altre conversazioni sullo stesso argomento: conversazioni dalle quali poi è nato questo libro.
Volkov, prima, pensava di sapere tutto su Ciaikovskij, per averlo studiato a lungo e approfonditamente. Ma è stata tale la cordialità e l'originalità dei punti di vista di Balanchine durante le sue conversazioni-intervista, che egli si è ricreduto subito. E, come le parole del coreografo sono state per lui una preziosa rivelazione, così il libro, che negli Stati Uniti ha avuto un grande successo, è apparso per il pubblico come una miniera di notizie, di aneddoti e di curiosità. «Il libro più eloquente sul più grande coreografo del ventesimo secolo», ha scritto un lettore come Lincoln Kirstein. Più incisivo Robert Irving, direttore musicale e primo direttore d'orchestra del New York City Ballet: «Ho trascorso ore indimenticabili con *Balanchine-Ciaikovskij*. Restituisce con straordinaria vivacità e nettezza l'effervescente e caleidoscopico eloquio di George Balanchine». *Giampaolo Chiarelli*



Rilettura del teatro dell'impegno di Faggi

Vico Faggi, *Il processo di Savona, Giulietta e Rahman a Borgio Verezzi, 1894*, Editori & Associati, Roma, pagg. 146, L. 15.000.

Questo libro raccoglie tre opere di Vico Faggi. L'impegno drammaturgico – come l'autore stesso ha dichiarato – deve tendere ad esprimere la coscienza critica della società. Influenzato dalla sua formazione giuridica, e spesso ispirato da eventi storici, Faggi opera delle scelte artistiche finalizzando il suo lavoro alla glorificazione dei valori di democrazia e giustizia. *Il processo di Savona*, rappresentato nel 1965 dallo Stabile di Genova per la regia di Paolo Giuranna, allora assistente di Squarzina, è la cronaca giudiziaria del processo penale intentato contro Parri, Rosselli e altri antifascisti responsabili dell'espatrio clandestino di Turati e Pertini. Il lettore è trascinato dal ritmo incalzante del racconto che, a ridosso della sentenza, sfuma in tonalità di vibrante suspence. Ma come la prima battuta del testo – «Io sono ottimista» – preannuncia, la giustizia prende le distanze dal Palazzo e gli oppone, fieramente, le sue esigenze. Di incandescente attualità. *Giulietta e Rahman a Borgio Verezzi* è la riscrizione, stavolta a lieto fine, della storia d'amore tra una Giulietta cristiana e un Romeo saraceno. La morale, però, vede trionfante su tutto la neutralità ideologica degli affari. *1894*, infine, narra del popolo siciliano vittima del potere e degli errori, seppure in buona fede, dei teorici del socialismo. *Anna Ceravolo*

IN ATTESA DI LEGGERE I SUOI SCRITTI A MARTA

Caro maestro...: quelle lettere della Abba al maestro Pirandello

FABIO BATTISTINI

CARO MAESTRO..., lettere di Marta Abba a Luigi Pirandello. A cura di Pietro Frassica. Mursia, Milano, pagg. 408, L. 35.000.

A sei anni dalla morte dell'attrice escono le lettere scritte al suo Maestro in un arco di tempo che va dal 1926 (l'anno di *Diana e la Tuda*) al '36, anno di morte dell'autore agrigentino. Seguono il precedente volume di Frassica *A Marta Abba, per non morire* suggerito dalle suggestioni della lettura del carteggio scambiato da Pirandello con l'attrice e da questa donato all'Università di Princeton, ancora in attesa di pubblicazione, mentre Maria Luisa Aguirre D'Amico ha dato alle stampe da Mondadori *Le donne di Pirandello*, per certi versi illuminante e per altri oscuro libro di memorie.
Marta Abba paga lo scotto di essere stata la musa di Pirandello; l'ha pagato, questo scotto, già l'anno dopo la sua scrittura al Teatro d'Arte di Roma attirandosi tutte le antipatie (per essere gentili) di attori, amministratori e naturalmente attrici: non è facile portare con dignità e naturalezza il personaggio di attrice prediletta, figlia di elezione e ispiratrice di un grand'uomo come Pirandello. Conosciamo bene la lucida demolizione o il silenzio con il quale la gente di teatro sa farsi largo. Povera Ilse! Non ho contato al misero funerale della Abba più di trenta persone, famigliari compresi. Ho curato per il Premio Montegrotto una mostra, la prima, l'unica sull'attrice, ho promosso alle Settimane di Agrigento del 1991 una tavola rotonda cui hanno partecipato il nostro direttore Ugo Ronfani, Paolo Emilio Poesio, Maricla Boggio e Ketty Fusco e di cui la nostra rivista ha pubblicato le relazioni (n. 4-1991). Ma tutto ripiomba nel silenzio. Per anni la produzione ultima di Pirandello, dal 1926 alla morte, è stata sottovalutata dai critici. Ci sono volute le voci giovani di Artioli e Lugnani, di Puppa e Vicentini per leggere in modo nuovo ed importante i miti pirandelliani e quei testi a protagonista femminile modellati sulla Abba, o meglio su quell'immagine del femminile già presente in *Si gira* e *All'uscita*. Del resto, ancora nel 1986 (per la mostra del cinquantesimo della morte) un titolo – che ebbi a proporre – come *Pirandello alla ricerca dell'anima* lasciava molto perplessi.
Ora, per non so quali ragioni escono prima le lettere che la Abba scrisse al maestro di quelle 560 che Egli scrisse a lei e la cui lettura avrebbe potuto, se non giustificare, comunque assolvere la lettura di queste, sulla cui importanza nessuno aveva mai scommesso. Ma avendo – come altri del resto – potuto leggere le lettere ora in America (che la Abba aveva cercato di pubblicare a più riprese fin dal 1947) dubito che potremo presto leggerle; e così continueremo a scrivere sul vuoto e nel vuoto intorno al periodo più ricco dell'attività di Pirandello che si spostava, senza più casa (e quel villino che gli avevano costruito?) fra Roma, Berlino e Parigi.
Tutto questo per dire che naturalmente – non me ne voglia Luciano Lucignani, che ha recensito il volume di Mursia su *La Repubblica* – non sono d'accordo che «Luigi Pirandello sia stato per dieci anni il trastullo nelle mani di Marta Abba».
Un rapporto come quello, nel bene e nel male, piaccia o no, non può essere liquidato in questo modo. (E voglio sperare che Pietro Frassica si sia adoperato affinchè il carteggio sia stato pubblicato nella sua integrità). □

Commedie di costume per Pupella e la Toccafondi

Carlo Tritto, *Copione, copione...*; *Rosso, nero e fumé*; *Terza persona*; *Sale inglese*, Editori & Associati, Roma, 1993, pagg. 190, *L. 15.000.*

Quattro commedie sono stampate nel volume dedicato a Carlo Tritto. Scrittore partenopeo che vive a Roma, della sua terra d'origine ha conservato una sapida ironia trasfusa in madrelingua. Fu tenuto a battesimo da Pupella Maggio che interpretò uno dei suoi primi lavori, *Giorni di sete*, nel quale era evidente la propensione per quel genere di componimento drammaturgico definito «commedia di costume», dove situazioni insolite in cui chiunque può trovarsi coinvolto vengono agite con modi irriverenti ed uno humour di stampo inglese.
Oltre a Carlo Vallauri, che ne stila un ritratto di simpatia umana, presentano le commedie Carlo Maria Pensa, Paolo Emilio Poesio, Giovanni Antonucci e Turi Vasile. *Rosso, nero e fumé* è già stato premiato dall'Istituto del Dramma italiano ed è andato in scena con Bianca Toccafondi nel ruolo di questa dolce, svitata, stramba protagonista che, non contenta di dialogare col presente si addentra misteriosamente nei meandri dell'inconscio. *Maricla Boggio*

All'ombra della roccia rossa Robert Wilson per Gibellina

Robert Wilson, *Disegni di Gibellina. Memorie della terra desolata*, Edizioni Fondazione Orestiade di Gibellina, 1994, pagg. 112 s.p.

«La culture, c'est ce qui reste quand on a tout oublié»: ama citare da Valéry il sindaco di Gibellina, Ludovico Corrao, raccontando il tragitto della città per ritrovare l'identità di un luogo vitale ed in comune dopo la catastrofe del terremoto che la distrusse. Alla sua sensibilità e intuizione si deve quella sintonia che si è stabilita fra grandi artisti e la metafora, il paesaggio e la storia di Gibellina. Da Xenakis a Cage, da Beuys a Burri l'artista ha lasciato il suo segno, l'espressione dolorosa e lancinante del passato distrutto. Ora è la volta di Robert Wilson: giunto a Gibellina nel febbraio del 1993 per condurre un workshop di preparazione per un progetto ispirato alla *Terra desolata* di Thomas Stearns Eliot, tornato nel settembre per una mostra allestita nello spazio delle Case di Stefano (stazioni e personaggi reinventati con tagli obliqui e geometria di luci e ombre), ha prodotto una serie di disegni qui pubblicati insieme alle immagini della installazione *Memory* (Leone d'oro per la scultura alla XLV Biennale di Venezia) che mantiene collegamenti tematici con il lavoro avviato a Gibellina. *Fabio Battistini*

Storia dei nostri teatri ovvero storie d'Italia

Francesco Sforza, *Grandi teatri italiani*, presentazione di Carlo Maria Badini, Editalia, 1993, pagg. 200.

È una gioia per gli occhi e un lungo momento di piacevolissima attenzione questo volume dalle ampie proporzioni, dedicato ai grandi teatri italiani, in particolare a quelli lirici.
Francesco Sforza, architetto e autore del volume, è riuscito a ideare in maniera organica il libro, costruendolo – è proprio il caso di dirlo – di elementi via via intrecciati tra loro, in relazione alla storia d'Italia, in particolare quella che riguarda quelle città dove il teatro veniva costruito, usato e riadattato in relazione alla produzione artistica che andava realizzandosi nelle varie epoche. Tutto ciò viene arricchito, pagina per pagina, da splendide illustrazioni, alcune delle quali, colorate, paiono balzare fuori dalla pagina e farsi immagine viva, tridimensionale.
Fin dalla prefazione, sintetica e intelligente firmata da Carlo Maria Badini – che alla lirica ha dedicato l'intera esistenza dirigendo alcuni dei teatri più prestigiosi della Penisola – si indica la volontà dell'autore di offrire una linea interpretativa che tenga conto della vita nella quale il teatro si inserisce. Dal San Carlo di Napoli – il più antico – al Teatro Regio di Torino – il più moderno – passando per altri «storici» teatri, come il Teatro Alla Scala di Milano, è un lungo viaggio che indica al lettore in primo luogo il «tutto» del teatro: la liquidità di un'architettura che da solida diventa mobile scenografia, piegandosi con le luci alle esigenze dello spettacolo. Quindi vengono considerate le varie parti: dal palco reale, che spesso è il segno di un discorso di regalità e di politica – a Napoli vennero distrutti alcuni palchetti per realizzarlo –, ai laboratori, dove abili artigiani lavorano a scene e costumi. Da ogni teatro emerge ogni volta un tipo diverso di città; sono quasi tre secoli della nostra storia a sfrecciare davanti ai nostri occhi. *Maricla Boggio*

TESTI RICCHI DI FANTASIA E DI CULTURA

Ionesco dialoga col rinoceronte nel teatro giocoso di Verdone

MARICLA BOGGIO

Mario Verdone, *Esercizi teatrali*, Bulzoni, Roma, 1993, pagg. 637, L. 85.000.

Un senso di giocosità spira dalle numerose pagine del cospicuo volume *Esercizi teatrali*, di cui è autore Mario Verdone, docente di storia del cinema all'università «La Sapienza» di Roma. Si tratta di una raccolta di commedie e di «libretti» per operine che Verdone è andato scrivendo e rappresentando per più di mezzo secolo, dagli anni Quaranta a oggi. Fin dai tempi dell'università, a Siena, Verdone aveva cominciato a scrivere per la radio, incoraggiato da Silvio Gigli, e per un teatrino giovanile, «Il teatro del Costone».
Più che un libro di commedie, il volume – fin dalla prefazione, di pugno dell'autore – pare un'allegra carrellata nel mondo della fantasia, dai tempi degli scherzi studenteschi – in cui molta ispirazione deriva dai Futuristi, Marinetti in testa –, alle composizione di maggior spicco, drammi che prendono le mosse da autori stilisticamente in sintonia con Verdone, da Andersen a Puškin.
C'è in Verdone una sorta di naturale dimestichezza con i personaggi della fantasia, insieme a quelli della realtà; c'è, nel suo teatro, come un entrare ed un uscire da questa a quella e viceversa. Da Trilussa egli prende a prestito il mitico personaggio di «Picchiabbò», ed Eugène Ionesco, che aveva appena scritto *Il rinoceronte*, diventa ne *La gloria del rinoceronte*, composto nel 1962, un personaggio in dialogo con un «Rinoceronte» che gli rimprovera di aver visto, di lui, soltanto il lato esteriore; e quando il famoso autore francese venne a sapere di questo dialogo, si divertì molto e scrisse a Verdone una bella dedica sul suo copione «avec la joie de trouver en lui un ami que je ne connaissais pas». Ci sono poi molte commedie che hanno avuto realizzazioni teatrali all'estero, da Praga a Parigi ad Anversa: melodrammi, composizioni per musica, esperimenti ispirati al «Nô», «clowneries» e così via. In altri drammi, scritti per la radio, si avverte il fascino della stagione pirandelliana, come in *Lontananze* (1942) dove l'attenta, affettuosa e malinconica osservazione di personaggi minimali testimonia di una ispirazione dagli accenti spiritualistici, a forte contrasto con il sapore gioviale e spensierato di altre composizioni che trovarono la strada del palcoscenico, come *Morte di un pappagallo*, *Varietà* che Verdone scrisse insieme a Oreste Del Buono e che andò in scena al Teatro Argentina per la regia di Maurizio Scaparro nel 1985. Ma è nel delizioso *I frutti dell'albero* – «script play novel» – composto in dieci frammenti nel 1992 che noi vediamo il futuro di questo uomo di creatività e di cultura: in questa agilissima composizione la libertà del cinema si intreccia con una pensosità cecoviana, ed è il segno di un percorso che potrebbe essere, nei prossimi anni, molto ricco. □

Immagini di attrici e di attori nel regno segreto del camerino

CARLO MARIA PENSA

Tommaso Le Pera, *Signori, chi è di scena (Attori in camerino)*, Gremese editore, pagg. 157, L. 60.000.

Essere o non essere: le più famose quattro parole del teatro di tutti i tempi riassumono anche, in fondo, il senso d'uno dei più antichi «mestieri», quello dell'attore. Essere quello che si è nella vita e non esserlo più quando, sul palcoscenico si diventa un «altro». Ma c'è, tra la realtà e la finzione, un momento che il pubblico ignora. Il momento, breve o lungo, della metamorfosi, durante il quale, appunto, l'attore diventa personaggio. Non più nella vita e non ancora alla ribalta.
Signori, chi è di scena è il perentorio invito che, attraverso l'interfono o con una discreta bussatina all'uscio, arriva – poco prima che s'alzi il sipario – al signor attore, alla signora attrice: ed è anche il titolo che Tommaso Le Pera, il fotografo del teatro italiano, ha dato, con la gustosa prefazione di Giuseppe Patroni Griffi, al suo libro il cui sottotitolo spiega tutto *Attori in camerino*.
Immagini di attrici e di attori fissate in quei tali momenti, cioè tra le quattro mura di un camerino, disadorne o fiorite, decorate o squallide, ospitali o fredde, eleganti o modeste, ma sempre con dentro l'anima di chi, tra poco, sarà principe o straccione, madre disperata o moglie fedifraga...
Cento fra attori e attrici, da Giorgio Albertazzi a Pamela Villoresi, ossia in rispettoso ordine alfabetico a scanso di discutibili graduatorie di notorietà. Ed ogni foto, salvo qualche rarissimo silenzio, è accompagnata da una confessione, poche o tante parole, firmate dall'attrice, dall'attore. Ci sono – occorre dirlo? – Vittorio Gassman e Anna Proclemer, Valeria Moriconi ed Ernesto Calindri, Paola Borboni e Dario Fo, Glauco Mauri e Mariangela Melato... Impossibile, qui, citarli tutti: maggiori o minori, il Gotha del Teatro italiano. Protagonisti, una volta tanto, non loro, ma i loro camerini. □

Drammi e colpi di scena fra le pareti domestiche

Mario Fratti, *Famiglia*; *Amiche*; *Madri e figlie*; *Family*, Editori & Associati, Roma, 1993, pagg. 134, L. 15.000.

Quattro commedie svelte, tutte intense di situazioni estensibili a un pubblico di varia umanità: sono i drammi che Mario Fratti ha scelto, nella sua vasta e fortunata produzione tra Italia ed America, per questa pubblicazione che ne premia la continuità di drammaturgo, come avviene da parte della Siad (Società italiana autori drammatici), ormai da alcuni anni, per vari autori di cui ci sia già una consistente quantità di opere realizzate in teatro.
I rapporti interfamiliari sono il perno su cui si incentra l'interesse dell'autore, sia che si tratti di difficili dialoghi madre-figlio, sia che sotto un'apparenza normale si celi un rapporto incestuoso tra padre – scrittore arrivato – e figlia – che la madre sarebbe disposta a risacrificare pur di riavere in casa l'amato padre-padrone (è il plot di *Madri e figlie*) –, sia ancora si tratti – come in *Family* – di un tentativo goffo e utopistico di famiglia nuova, da comunità terapeutica, dove si adombra una figura paterna dispotica e assai simile a certi «santoni» diffusissimi negli States: inevitabile un finale dove ogni illusione crolla, e si arriva anche all'omicidio dove la vittima sarà la creatura più innocente.
L'essenzialità della scrittura di Fratti, rivolta soprattutto a mostrare fatti e a presentare, nel finale dei suoi drammi, un colpo di scena che ribalta di solito l'intera situazione, con indubbi effetti spettacolari, induce a consigliare la lettura del libro appena uscito a chi, avendo una compagnia, magari piccina, intenda senza troppe difficoltà portare in scena le tematiche dell'attuale quotidianità. *Maricla Boggio*

Una radiografia dell'attore dalla Grecia ai giorni nostri

Cesare Molinari, *L'attore e la recitazione*, Laterza, Roma-Bari, 1992 (BUL 372), pagg. VII + 157, L. 25.000.

Nella serie laterziana *Nel laboratorio teatrale*, curata da Luigi Allegri, il presente volume si segnala per la puntuale impostazione dei termini del problema, cui consegue una disamina altrettanto rigorosa, e per la ottima selezione degli *exempla* documentari che fondano l'argomentare.
L'attore e il suo mestiere vengono indagati sotto molteplici punti di vista a partire dall'etimo e dai campi semantici che li definiscono nelle maggiori lingue europee. Attraverso temi come la concezione mitica dell'attore, le speculazioni ideologiche che hanno sotteso e sottendono i vari modelli di attore, la narrativa fondata sulla sua figura – solo per citarne alcuni dei più suggestivi fra i molti proposti – si giunge ad analizzare la sua collocazione nella realtà sociale delle diverse epoche e la materialità dell'insieme di competenze che ne determinano la figura sostanziandone il lavoro.
Il testo, che per ammissione dello stesso autore, non vuole comunque essere un manuale (come testimoniano del resto la freschezza dello stile e l'agilità del taglio), rappresenta per gli studiosi una ricca miniera non soltanto di dati, ma anche di suggestioni e di spunti di ricerca sull'attore del teatro occidentale, nell'arco diacronico compreso fra la Grecia antica e il ventesimo secolo, nella quale brillano, inoltre, vari ma preziosi, essenziali riferimenti alle civiltà extraeuropee. *Antonio Tacchi*

GHIACCIOLI D'INVERNO PER LA NOSTRA DANZA

UN AVVENIMENTO MANCATO *LA VOIX HUMAINE* DELLA FERRI

Discutibili i risultati dell'interpretazione di Cocteau - In scena anche il Birmingham Royal Ballet, David Parsons, Daniel Ezralow e Antonio Canales.

DOMENICO RIGOTTI

I media hanno battuto bene e forte. Successo doveva essere e successo infatti è stato. Anzi, un vero trionfo per Alessandra Ferri. È l'anno d'oro per la nostra étoile. In Francia l'hanno appena proclamata «ballerina dell'anno» (anno 1993, s'intende). Tra breve alla Scala danzerà quella *Manon* di sir Frédérick Ashton che in Inghilterra le ha portato tanta fortuna ma che da noi non si è mai vista. Per ingannare l'attesa eccola, mediatore Roland Petit, gettarsi fra le braccia di Cocteau. Cocteau l'ideatore di giochi teatrali fantasiosi ed estremi. Anche, insidiosi. Così, per la brava Alessandra il famoso coreografo predispone in quel luogo pieno di fascino che è il Teatro Studio Piccolo Teatro di Milano una *Soirée Jean Cocteau-Roland Petit* dove torna a farsi udire anche *La Voix Humaine*. Attenzione però, non una traslitterazione danzata (è vero, c'è anche qualche movimento mimico, ma appena accennato), bensì recitata. La tenace Alessandra disposta così ad emulare le grandi attrici del passato, dalla Magnani, che il celeberrimo monologo immortalò in un film di Rossellini (e fu *Amore*), ad Emma Gramatica che per prima propose il testo in Italia (era il 1931).

Sulla carta doveva essere evento. E chissà, forse lo è anche stato. Lo è stato anche perché la stagione di danza in questo appena passato scorcio invernale non ha offerto grossi appuntamenti. Cosa ricordare infatti? Sì, forse una «pétillante» *Fille mal gardée* proposta al Regio di Torino dal Birmingham Royal Ballet, oggi una fra le più brillanti realtà della scena inglese e che ha sfoggiato una superba protagonista: Sandra Madgwick. Né possiamo dimenticare la breve tournée (tappa principale Bologna) dei sempre più bravi Ballets de Monte Carlo e così il trittico (Balanchine ad essere esaltato) proposto da quell'Aterballetto che vive il suo momento più difficile. Il resto è routine o appartiene all'aspetto più consumistico.

RECITARE SULLE PUNTE

E qui allora vanno fatti i nomi dei due bellissimi della danza. Primo a scendere in campo, idolo sempre delle teen agers, David Parsons passato per Milano Festival e poi, con alcune sue nuove sorprese e sorpresine, Daniel Ezralow anche lui accaparrato dalla stessa rassegna ma con anteprima a Verona. Terzo idolo di stagione, dovremmo aggiungere anche Antonio Canales che, sempre a Milano, ma al Nazionale, ha portato i colori accesi della sua Spagna e del suo flamenco con la novità *Matador*. Una citazione a parte, forse si dovrebbe fare per la «Maratona della coreografia italiana d'autore» (da Sieni a Cosimi, da Moricone a Lucia Latour) che per la prima volta quest'anno il Ponchielli di Cremona sfidando gli dei avversi ai contributi finanziari ha presentato nell'ambito della sua tradizionale rassegna «La Danza».

Dunque, Alessandra Ferri a catalizzare soprattutto l'attenzione. Ed ecco per lei, gran maestro di seduzioni teatrali, Petit risfilare dal cassetto *Le Jeune Homme et la Mort* vale a dire il suo titolo più famoso. E il brano – anno di nascita 1946, piena atmosfera esistenzialista sullo sfondo – a dire il vero continua a funzionare, anche se forse lo spazio aperto del Teatro Studio mettendo i protagonisti (accanto alla Ferri un assai promettente Olivier Foures) a troppo diretto contatto del pubblico blocca parte della suggestione visiva. La Ferri ha tutte le malizie necessarie. Sale sulle sue punte d'acciaio e sfoggia gesti secchi e precisi. Vince la partita anche se la sua Morte manca un tantino di quel fascino ambiguo che le è necessario. E a vincere, con le sue superbe doti di ballerina classica ma che sa che vuol dire danzare il «moderno» anche nel brano che Petit ha messo d'apertura alla serata. L'omaggio a Cocteau qui arriva dal suo coté cinematografico. È la *Variation sur le Sang d'un poète*, cioè sul film che il poliedrico artista girò nei primi anni Trenta. Una pellicola drammatica che si interroga sul perché della creazione artistica e che, dopo una fatale ed enigmatica partita a carte, si chiude con il suicidio del giovane poeta. La «variazione» che Petit ha creato poggia molto sulle citazioni e ruota intorno ad una Ferri che è Musa altera e misteriosa.

E sin qui davvero bene per Alessandra. Il rischio arriva quando affronta *La Voix Humaine*. Sulla pedana nera che evoca a un tempo un letto, un'ara sacrificale e un ring, si butta con coraggio e la foga di una leonessa. Capelli sciolti sulle spalle, nero vestita come una cantante esistenzialista, fingendo di avvolgersi intorno ai fili di un telefono invisibile, declina la sua angoscia di donna abbandonata con una sicurezza veramente sorprendente e una voce che qualcuno ha giudicato sexy. Ma fiati ed emissioni appaiono carenti. In scena sta una ballerina e non un'attrice vera capace di interiorizzare il personaggio, di renderne il nodo segreto della sua anima. Ma il dado è tratto. E anche per questo arrivano gli applausi. E tanti. *I péchés de jeunesse* si perdonano facilmente, tanto più quando a farli compiere ci sono di mezzo anche altri. □

Nella foto, Alessandra Ferri.

Ventisette invitati alla cena delle beffe di un padre-padrone

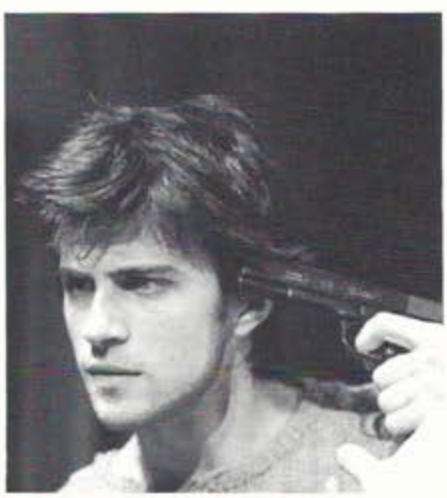
LA CENA, di Giuseppe Manfridi. Regia (intensa) e scena di Walter Manfré. Con Pino Colizzi (il padre: benissimo, fra sarcasmo e dolore), Enrica Rosso (vibrante nel ruolo di una figlia schiavizzata), Lorenzo Gioielli (bravo nel rendere la fragilità di un giovane in rivolta) e Filippo Dionisi (maggiordomo di chiusi, controllati rancori). Vietato ai minori di 18 anni.

Tanto per cominciare, *La cena* è sì uno spettacolo particolare, non però «a luci rosse». E se si potrà trovare qualche giustificazione per il «vietato ai minori di diciott'anni», in quanto il microcosmo famigliare viene dipinto con crudezza, non lo si potrà catalogare in buonafede fra le altrove dilaganti manifestazioni pornoerotiche.
Un pubblico ristretto, 27 persone, viene fatto accomodare intorno ad una grande tavola imbandita con funzione di palcoscenico. Introduce l'attore Dionisi, calvo e compunto, nel ruolo del maggiordomo. Il padrone di casa (Colizzi) è già a tavola; «Sarà una cena tranquilla», dice al maggiordomo, e con questo avvia un discorso di enigmatiche crudeltà. La cena «tranquilla» sarà in realtà un regolamento di conti fra l'uomo e la figlia Giovanna (Enrica Rosso), tornata dopo anni di assenza per presentare al padre il suo ragazzo, forse segretamente sposato (Lorenzo Gioielli).
Nell'atmosfera pesante, avvelenata dal gioco dei sottintesi condotto dall'uomo, dalle reazioni sofferte della figlia, dai silenzi pesanti del maggiordomo e, soprattutto, dalle allusioni taglienti con cui il padre «demolisce» via via la cordialità del giovane ospite, si capisce che qualcosa è accaduto. Giovanna, nella casa, è stata prigioniera di un padre-padrone che l'ha incestuosamente desiderata e lei, pur di liberarsi dalla tutela soffocante, si era promessa al maggiordomo, contrastata dal genitore. Adesso la figlia, con accanto il suo ragazzo, vorrebbe cancellare il passato, celebrare la sua liberazione; il padre conduce l'ultima battaglia per il possesso insano della volontà della figlia, cercando di demolire l'immagine del fidanzato, o marito che sia.
Il pubblico sparuto assiste ad un duello spietato, con il padre che usa le armi della falsa cordialità, dell'ironia, anzi del sarcasmo per costringere il ragazzo prima allo smarrimento, poi alla gelosia e infine alla rivolta.
Non credo, su questo spettacolo spietato e bellissimo, di dover dire di più, salvo che la figlia, forte della sua giovinezza, alla fine «vince», strappando il compagno, la preda, al padre-padrone, ma a prezzo di una dolorosa rinuncia alle illusioni.
Giuseppe Manfridi si conferma, con questo testo, indagatore intrepido dei moti dell'anima, ai confini di un «teatro della crudeltà» sempre contenuto, tuttavia, negli argini dell'umana comprensione per gli «errori» del cuore. È un teatro di tropismi con il rigore logico di quello di Nathalie Sarraute, dal quale Manfridi – mi pare – ha preso l'arte di ingigantire i piccoli segnali di squilibrio e di allarme che vengono dalla vita quotidiana.
Il gioco spietato del padre, che brucia uno ad uno gli assegni compilati a favore della giovane coppia ogni volta che il ragazzo cede ad un intercalare giovanile, «insomma», mi ha ricordato il mutismo devastante di *Le silence*, il conflitto fonetico di *Isma*.
Manfré ha continuato il suo esperimento di un teatro «bouche à oreille», come nella memorabile *Confessione* all'ultimo Festival di Taormina; resta che la tensione là esistente fra lo spettatore-confessore qui non esce dal cerchio degli attori: c'è sicuramente un «avvicinamento» del pubblico, un «avvertimento» a lui diretto sugli inferni famigliari, ma il coinvolgimento rimane in questi limiti. I quattro attori sono semplicemente meravigliosi: Colizzi ci offre una fra le migliori interpretazioni che mi sia stato dato di vedere di questi tempi; la Rosso è tutta vibrante delle sue ferite dell'anima; il Gioielli realizza bene lo stupore e la rabbia della gioventù disarmata davanti alle astuzie del mondo adulto e il Dionisi è un maggiordomo sorretto da un umiliato rancore. *Ugo Ronfani*

Storia senza lieto fine di due teledipendenti

DOVE NASCE LA NOTIZIA, di Umberto Marino (verve nel dialogo ma finale posticcio). Regia (ben confezionata) dell'autore. Scene (iperrealistiche) di Alessandro Chiti. Costumi di Claudette Lilly. Con Kim Rossi Stuart (un'autentica rivelazione), Massimo Wertmüller (convenzionale), Cecilia Genovesi (adeguata), Gian Luca Giugliarelli e Ludovica Modugno (ottime caratterizzazioni). Prod. Teatro Argot, Roma.

Si fa un gran parlare del male della televisione, tema inflazionatissimo non solo nel cinema ma anche a teatro: dalla parabola sul perverso potere dei mezzi di informazione che impediscono di distinguere il reale dall'immaginario ne *Il presidente* di Rocco Familiari, alla farsaccia divertente e colorata in *Le faremo tanto male* di Pino Quartullo; dalla commedia di Vittorio Franceschi, *Jack lo sventratore*, in cui il mostro-tivù vuol realizzare una trasmissione in diciotto puntate sul mostro-omicida, alla presa in giro con humour di Corsini e Bagnasco in *Panni sporchi show*. Anche Umberto Marino ci prova, per dimostrare che la tivù-verità-dolore è un Moloc. La pretesa è scontata ma la commedia, come altri suoi testi per così dire a tesi, è quasi riuscita.
In *Dove nasce la notizia* un giovane delinquente di periferia, dopo una rapina fallita, si rifugia in un appartamento a piano terra, dove prende in ostaggio una ragazzetta paraplegica costretta all'infermità in carrozzella. Tra i due si stabilisce un'intesa inaspettata: il borgataro Claudio sogna di far quattrini per goderseli e lei, Ester, dopo l'incidente in auto, sogna l'operazione che la farà camminare di nuovo. Mentre la polizia aspetta al varco lui, che è pure accusato di violenza carnale alla ragazza, i due riconoscono le proprie affinità generazionali: la rabbia soprattutto, la voglia di vivere, amare e essere amati. Ester che è una teledipendente ha un'idea: perché non chiedere l'intervento di Salvadori, il famoso giornalista di *Dove nasce la notizia*, che risolve in diretta i drammi dolorosi per impennare l'audience? Arriva l'anchorman ma dopo poco arriva in diretta una notizia più appetitosa: un attentato terroristico che distruggerà ogni speranza del teleriscatto: Claudio, che per attirare l'attenzione, tenta di suicidarsi con la pistola scarica viene preso e ucciso dalla polizia, Ester avrà i soldi per l'operazione e il giornalista, già in crisi dopo la morte di un suo collega in Bosnia, decide di abbandonare il mestiere. Il finale è posticcio ma la confezione registica disegnata dallo stesso autore è ben realizzata. In particolare Kim Rossi Stuart dà prova di naturalezza e credibilità. *Valeria Paniccia*



Una terra di macerie per l'Angelo ribelle

LUCIFERO, *quanto più una parola è vecchia, tanto più va a fondo*, di Claudia Castellucci. Regia (rarefatta) di Romeo Castellucci. Con Claudia Castellucci, Chiara Guidi, Romeo Castellucci, Stefano Cortesi, Febo Del Zozzo, Paolo Tonti, Franco Santarelli. Prod. Societas Raffaello Sanzio.

L'Angelo punito da Dio per la propria disobbedienza è, con la Raffaello Sanzio, caduto in una terra di macerie, polverosa, dove anche la luce non è più, ma vi giunge da un altrove: il controsoffitto, i tombini, una grotta scavata nella parete di fondo del capannone adibito a spazio scenico. In questo teatro di rovine, che non evocano nulla di grandioso, pare essersi consumato ben più di un party, del quale ci testimoniano i resti di bevande, cibi, cotillons. Figure maschili si aggirano cercando, prive di parola, la comunicazione in gesti forti, come a resistere in extremis al silenzio incombente dopo la tragedia. Sono maschere umane, simboli di sacrificio esistenziale che lascia solo carne dolorante e che, nell'uomo imbragato in lacci di cuoio e appeso per la testa a una carrucola, crudamente e persuasivamente le avvicina, nello spazio e nella figura, agli animali da macelleria introdotti via via in scena.
Stilemi propri alla ricerca della Raffaello Sanzio riconducono il discorso, più che mai oscuro di *Lucifero*, ai precedenti *Amleto* e *Masoch*. Di quest'ultimo è ribadito un pensiero in sé dirompente, quella macabra idea di femminile che sola consentirebbe una rinascita al di fuori della Legge del Padre. Sono infatti qui due donne, in abito da sposa, le sole creature a possedere parola sensata. Esse la restituiscono in forma di domanda ripetuta, amplificata, metallica. *Cristina Gualandi*

Vince la Lega: son guai per il povero Strummolo

CASA DI FRONTIERA, di Gianfelice Imparato. Regia (solida) di Gigi Proietti. Scene e costumi di Silvia Polidori. Musiche di Gioacchino Rispoli e Roberto Coccia. Con Marioletta Bideri (vivacità e immediatezza), Gianfelice Imparato (artificiosamente burattinesco), Sandra Collodel (spigliatissima) e Gigi Savoia (untuosamente spensierato). Prod. Bis Produzioni Teatro.

La casa di frontiera che dà il titolo allo spettacolo messo in scena dalla Bis Produzioni Teatro di recente formazione, è quella di due napoletanissimi fratelli, parcheggiati in una sorta di lager per meridionali in attesa di una lombardizzazione che consenta loro di inserirsi a pieno titolo fra i cittadini di una inflessibile Repubblica del Nord. Animati da tanta buona volontà, i due vivono come clandestini, assillati da una lotta, tesa a rintuzzare ogni traccia dell'originaria inferiorità, che nel fratello si spinge al servilismo grottesco di chi le tenta tutte per essere accettato. Più svogliata e testona, invece, la sorella, inutilmente costretta a mostrare, con tute ridicole e finte ginnastiche, il celere apprendimento di più civili costumi per conquistare il voto di miglioramento di una intransigente assistente sociale addetta alla loro rieducazione. La quale invece resterà fulminata dalla pigra mediterraneità del fidanzato della ragazza, tutto muscoli e chitarra, deciso a tornare a Napoli sotto mentite spoglie di profugo iugoslavo. Realizzato con semplicità ingegnosa e spigliata sulla scenografia di Silvia Polidori che si apre come un carillon su un filo musicale oriental-napoletano, l'allestimento, premonitrice metafora di un mondo vittoriosamente leghista, trova nei quattro interpreti una compatta brillantezza che spesso assume l'incisività mordente e subitanea della battuta d'avanspettacolo. Mentre la regia di Gigi Proietti, gustosamente solida e attenta, guida la satira all'amaro finale che vede il povero Gennaro, abbandonato dalla sorella, più lucida di lui nell'individuare la chiave di una disinibita modernità meneghina, rifugiarsi nel silenzio di una quieta follia. *Antonella Melilli*

SCIACCALUGA RIPROPONE BRECHT A GENOVA

Arturo Ui senza svastiche all'ombra antica della mafia

UGO RONFANI

LA RESISTIBILE ASCESA DI ARTURO UI, di Bertolt Brecht (1898-1956). Traduzione (molto buona) di Mario Carpitella. Regia (lucida metaforizzazione astorica) di Marco Sciaccaluga. Scena (spazialismo astratto) di Giorgio Bianchi. Costumi (senza connotazioni d'epoca) di Valeria Manari. Musiche (a tratti prevaricanti) di H.D. Hosalla e A. Annecchino. Con oltre venti attori, bravi, fra cui Eros Pagni (Arturo Ui), Massimo Mesciulam, Ugo Maria Morosi, Vittorio Franceschi, Virgilio Zernitz e Gianluigi Fogacci. Prod. Teatro Stabile di Genova.

Neppure l'ombra di svastiche, camicie brune e SS; dalla parabola che Brecht scrisse nel '41 in Finlandia per spiegare al mondo capitalistico l'andata al potere di Hitler il regista Sciaccaluga ha tolto gli originari riferimenti storico-politici; e l'interesse dell'allestimento consiste proprio in questo. D'accordo – ragiona il regista –, che Brecht immagina Arturo Ui come l'incarnazione di Hitler, e così fu rappresentato al Berliner Ensemble dopo la sua morte; ma io ho voluto andare contro la «scolastica» brechtiana e ho dimenticato Hitler, considerato che lo stesso B.B. non aveva voluto allestire l'opera finchè era in vita, ritenendo che la parodia fosse stata sepolta dal crollo del nazismo.
In questa metaforizzazione astorica della pièce, che porta in primo piano la storia dei malavitosi di Chicago decisi ad assumere con il crimine il controllo dei mercati ortofrutticoli, come in un film hollywoodiano su Al Capone, importa dunque la scommessa di mostrare «l'inquietante attualità» della storia, come scrive il politologo Giorgio Galli intervenendo sul Quaderno dello spettacolo, e rifacendosi al delirio neonazista del russo Zhirinovsky. Attualizzazione plausibile se è vero quanto diceva Brecht, che il nazismo, tumore del capitalismo, è stato estirpato nel '45 ma «altra è la malattia organica del capitalismo e delle democrazie». Sicchè – abbiamo letto in un volantino piovuto in platea alla fine della rappresentazione – «non cantiamo vittoria: il grembo da cui nacque il mostro è ancora fecondo».
Nel rileggere la parabola brechtiana ognuno – si capisce – deve metterci del suo, passioni ed idee; e non è detto che, tramontate le ideologie, la metafora serva ad illuminare ancora la realtà, anzi può essere vero il contrario. Però, ecco: qui in Italia, oggi, non possiamo non accostare i crimini dei gangsters del Trust dei Cavolfiori con i delitti nostrani della mafia e della camorra; non possiamo non vedere nelle sequenze del processo per l'incendio doloso ai magazzini anticipazioni oh alquanto allusive a quanto è accaduto a Palermo, a Catania, in certe aule di tribunali.
Dunque, nonostante che *Arturo Ui* non sia, con il suo didatticismo schematico, il suo testo migliore, è onesto riconoscere a Brecht una «tenuta di attualità» forse insospettata, almeno per quanto concerne l'ossatura essenziale della satira, ironica e rabbiosa, dei rapporti fra politica e malaffare. M'è parsa ineccepibile, a questo fine, la semplificazione estrema dello spazio scenico, un contenitore a pannelli metallici, mobili, con al centro una grande pedana ingombra del plastico di Chicago; pedana che scende dall'alto insieme ai boss in poltrona e diventa poi palcoscenico, aula di tribunale, tavola imbandita per l'apoteosi del crimine. Sciaccaluga ha scarnificato il testo, ha accorpato le scene e ha «scespirizzato» il tutto, attenendosi al tono alto della versificazione epica, al respiro elisabettiano di un plot depurato degli abusati effetti grottesco-espressionistici del brechtismo di maniera. Ciò è bene soprattutto nella seconda parte, meno statica; e bene i costumi atemporali, la farsa del processo, il gioco dei tradimenti fra il fiorista-gangster Givola (Ugo Maria Morosi, ottimo, gli ha prestato i tratti di un ministro della prima Repubblica) e il fanatico, nevrotico luogotenente di Arturo Ui (un Vittorio Franceschi con il lividume di un Peter Lorre). Benissimo soprattutto il pezzo di bravura, comico ed impressionante ad un tempo, della lezione di portamento e di oratoria impartita da un vecchio attore scespiriano (Virgilio Zernitz, molto efficace nell'orazione funebre per Cesare) ad un Arturo Ui che così impara a vestirsi di tracotanza. Eros Pagni è l'Hitler inconsapevole del Trust dei Cavolfiori con la solidità, l'impegno, le astuzie volpine, gli smarrimenti ottusi di un personaggio realizzato in splendida maturità. Molti e convinti gli applausi. □

Due personaggi, il silenzio e un bisogno di tenerezza

LA MUSICA IN FONDO AL MARE, di Marina Confalone, anche interprete (misura, emozione) con Massimo Venturiello (vigoroso, portato all'accentuazione grottesca). Regia di Giampiero Solari (attento a frugare nel testo). Scene e costumi (piglio post-realista) di Tobia Ercolino. Partecipazione (efficace) di Gianni Palladino. Prod. Drama Teatri e Astiteatro.

Recitare il silenzio: affascinante scommessa. In un testo famoso intitolato per l'appunto *Le Silence* Nathalie Sarraute immaginava che una conversazione apparentemente normale finisse in dramma a causa di un personaggio ostinatamente muto. Marina Confalone è andata oltre: ha osato portare sulla scena per un'ora e mezza due personaggi che non parlano, e pour cause: sono sordomuti. Due personaggi che, per meglio dire, parlano soltanto con i corpi, con l'alfabeto dei gesti, alla radice di una espressività dolorosamente elementare, spesso travalicante in una fisicità così esplicita da sembrare aggressiva a chi, in platea, oltreché vedere ha il dono della parola e dell'udito. Un tema del genere conduceva diritto al patetismo compassionevole, alla solidarietà dolciastra. Invece *La musica in fondo al mare* è un testo gradevole e perfino ispirato come il bel titolo, proprio perché si tiene sul filo di una onesta, non enfatica cronaca minimalista e non ha paura di porre la questione dell'handicap in chiave delicatamente comica.

L'idea di questa pièce singolare è venuta alla Confalone dopo aver saputo che in un circolo di sordomuti a Bari si svolgevano periodiche serate danzanti nelle quali i non udenti si scatenavano cercando di imitare ballerini normali che si esibivano in sala: e difatti il momento più coinvolgente dello spettacolo risulta quello in cui i due personaggi si mettono a ballare, manichini aritmici, seguendo immagini trasmesse dal video. L'interpretazione è stata messa a punto dalla stessa Confalone e dal generoso Massimo Venturiello frequentando un centro specializzato di Firenze, insieme al regista Solari molto attento nel costruire lo specialissimo linguaggio della pièce.

La situazione è quella, non nuova, di un huis-clos claustrofobico: lei arriva al magazzino di una fabbrica di televisori (efficace bric à brac scenografico) per cercare lavoro; sopraggiunge lui nelle stesse condizioni e per lo stesso motivo ma succede che il magazziniere (Gianni Palladino, buona caratterizzazione) li chiude all'interno prima di andarsene per il fine settimana. Il resto immaginatelo o, meglio, andate a vederlo: è un insieme di scenette che esprimono l'estraneità, la diffidenza, le antipatie, le ripicche, gli abbandoni e alla fine la inconfessata attrazione dei due prigionieri: cedimenti alla tenerezza ma anche accessi di collera, soprattutto per via della pruderie della ragazza, che culminano in una rissa da Far West. Tutto questo sul piano della immediata visibilità. E al secondo grado la «musica del silenzio» in fondo al mare dell'handicap. Serata sobriamente struggente, spiritosamente liberatoria, malinconicamente riflessiva. *Ugo Ronfani*

Il mistero del rifiuto di vivere di Tommaso Moro

MORO E IL SUO BOIA, di Renato Gabrielli. Regia (epica) di Mauricio Paroni de Castro. Scene, luci e costumi (non omogenee) di Gabriele Amadori. Musiche di Diego Ruvidotti. Con (energie discontinue dei diversi apporti attoriali) Mario Andrei, Paola Baldini, Giuseppe Battiston, Claudia Botta, Silvio Castiglioni, Gaetano D'Amico, Sara Luigina Donzelli, Renato Gabrielli, Silvano Melia e Sergio Romano. Prod. Crt, Milano.

Il sodalizio tra Renato Gabrielli, drammaturgo e attore insignito recentemente del Premio Tondelli, e il regista Mauricio Paroni de Castro, rappresenta un fatto originale nel Nuovo Teatro italiano: l'ultima generazione di artisti che ricercano un teatro non convenzionale, tentando un incontro con la platea attraverso una riflessione critica sul contemporaneo. Dopo prove interessanti di drammaturgia sperimentale a partire da testi preesistenti (da Pessoa, a Marquez, a Toller), in *Moro e il suo boia* questi artisti sembrano approdare ad un impianto di scrittura teatrale più tradizionale. La vicenda si sviluppa un po' faticosamente secondo una struttura narrativa «ad anello»: Tommaso Moro vecchio viene evocato dalla moglie che interroga il boia nel tentativo di capire se nelle ultime parole del marito vi sia stata la spiegazione di una scelta, per lei incomprensibile. Moro, come fantasma o forse come allucinazione, mette in scena un «teatro della memoria», in cui egli stesso agisce, sdoppiandosi in Moro «giovane», interpretato da un altro attore (e le prove recitative dei due, Silvio Castiglioni e Sergio Romano, sono le più convincenti, accanto alla potente popolana di Paola Baldini, nei panni della serva di Moro giovane). La circolarità si compie al momento cruciale della morte per mano del boia, forza bruta animale, grado zero della coscienza. Sullo sfondo di una scenografia astratta, che non bene si confà ai costumi «d'epoca», gli artisti hanno scelto di sviluppare la vicenda di Tommaso Moro in un contesto di lotte di potere di sapore machiavellico. Ma gli agganci al contemporaneo sono un po' forzati (l'allusione al rifiuto degli stranieri, per esempio) e lo «scandalo» della scelta del protagonista non pare sufficientemente chiarito: anche a noi, come alla moglie di Moro, rimane oscuro il profondo perché della decisione di morire piuttosto che accettare la legge del sovrano. Discontinue le prove degli attori, impegnati in uno stile tutto sommato tradizionale. Piacevoli i momenti ironici, soprattutto grazie al bravo Giuseppe Battiston, nei panni di un crudele e fatuo Enrico VIII. *Laura Sicignano*

Un corpo e una voce roca nella giungla della città

PEZZI DI RICAMBIO, di e con Giuseppe Giusto (ironia e vis comica). Testi e musiche (lirismo malinconico e follia delirante con le note dei blues) di Tom Waits. Costumi (fantasia) di Simona De Castro.

Giuseppe Giusto, segnalazione speciale per il mimo alla prima edizione del Premio Montegrotto promosso dalla nostra rivista e dall'Associazione albergatori, ha presentato una sua performance all'Atelier di via Gluck, uno spazio culturale vivo e frequentato dalla Milano di notte, per l'occasione camuffato in bar fumoso con tanto di piatti caldi a lume di candela e blues in sottofondo. Quando lo spettacolo inizia siamo già entrati nell'atmosfera un po' cordiale e solitaria e il vino viene gradatamente sostituito dal bourbon che un cameriere-maître offre a più riprese. Un inizio astratto, nel buio, una piccola luce che cerca nella nebbia metropolitana un orientamento, poi il faro di una grossa motocicletta sulla quale irrompe (sempre mimicamente lunare) l'Uomo inguainato in una tuta che scoprirà più tardi il corpo bianco e scattante. Fra ironia e rabbiosa tenerezza, un occhio al maestro Yves Lebreton, Giusto consuma una storia d'amore e di solitudine perfettamente servito da un corpo agile e obbediente e da una mimica felice. Molti applausi. *Fabio Battistini*

Provincialismo e *prouderie* nella Torino inizio secolo

TROMLIN AN PARADIS, due tempi (comicissimi) di Mario Brusa, Edmo Fenoglio, Renzo Lori, liberamente adattato e tradotto da *Le Paradis* di Hennequin Bilhaud e Barré. Regia (brillante) di Edmo Fenoglio. Con Mario Brusa (comicità un po' trasognata), Wilma D'Eusebio (efficace santippe), Iris Fusetti, Donato Sbodio, Roberta Bosetti (scollacciata e talentosa cocotte), Santo Versace, Anna Radici, Riccardo Lombardo, Marina Biello, Mariangela Sardo e Bruno Gambarotta (bravo e divertente, imbalsamato marchese portatore di stordimenti). Prod. Associazione Piemonte Torino Spettacoli Compagnia Comica Piemontese.

Deliziosa, inconsistente pochade, destinata allo spettatore che vuol deporre le armi della riflessione e abbandonarsi allo spasso di un tapis roulant di situazioni comiche. Gli attori non nascondono affatto i cenni di intesa col pubblico, lo svolgimento è allegramente pasticcione, l'impianto è felice di apparire in disordine e sbottonato; ma il rigore e la mano di una regia solida e l'affiatamento di una compagnia eccellente assicurano uno spettacolo di qualità.
Il protagonista, con le carte del provincialismo in regola, moglie sbernuffia grassona, e aneliti mai soddisfatti verso i vizietti cittadini, si è cacciato in testa di dare la figlia in sposa solo ad un giovanotto che abbia per amante una cocotte. Così, tanto per sbirciare almeno una volta nel mondo del peccato. Naturalmente si impantana in una palude di intricatissimi equivoci, trascinando nei sotterfugi anche chi lo attornia, fra le risate a ritmo convulso e la complicità degli spettatori. Lo sfondo è la Torino inizio secolo, dai boudoirs stantii, dove si annidano donnine che sculettano in guêpière fra letti a baldacchino, dormeuses, tende increspate e armadi sempre gremiti di imbarazzati ometti in mutande. Non si fa che ridere, e senza vergogna perché la sorgente è la nobilissima parola, che – vestita in piemontese – ha grazia e efficacia. *Mirella Caveggia*

Ma forse gli italiani sono ancora da fare?

O PATRIA MIA, *ovvero lo sbarco in Sud America degli attori italiani d'Ottocento con i loro cavalli di battaglia*, di e con Sabina Guzzanti, Paolo Bessegato, Antonio Catania, David Riondino (tutti bravissimi). Regia (sapiente ed essenziale) di Giuseppe Bertolucci. Prod. Teatro Gioco Vita.

Se il teatro ci nutre un poco di ciò che potremmo, o non dovremmo, diventare, esso avrà un ruolo amplificato in circostanze storico-sociali di transizione. *O patria mia* ci rammenta una di queste circostanze: quel secondo Ottocento in cui, fatta l'Italia, restavano da fare gli italiani. Brani di drammaturgia civile postunitaria (*Il poeta e la ballerina, La statua di carne, La morte civile*) sono montati sapientemente da una regia tesa a far rivivere il commediante di allora, nei timbri e nei toni della parola, nella gestualità al servizio della battuta; e con pochi altri decisi elementi: una scenografia essenzialissima, costumi dai prevalenti toni freddi (bianco e nero) infine luci incidenti lo spazio scenico e i volti come scalpellate. Ma quelle parole arcaiche, quelle tematiche anacronistiche, sostenute da un'iper-recitazione, da manuale (il *Prontuario delle pose sceniche* di Alemanno Morelli) se scivolando nella farsa oggi strappano il riso, insieme indicano lo spazio di una domanda: il Poeta pseudo-impegnato, il Corotto, la Prostituta, la Madre amorevole in tal modo rappresentati sono commedia, o ciò che eravamo, o ciò che possiamo essere, o ancora ciò che potremmo evitare? Così quell'«italianità da ritrovare», cui si riferisce il poeta-narratore dal proscenio a sipario ancora chiuso, s'insinua poi in sala, come ancora in attesa di una convincente realizzazione. *Cristina Gualandi*

Anche De Berardinis affronta i *Giganti della montagna*

I GIGANTI DELLA MONTAGNA, di Luigi Pirandello. Regia (onirica), ideazione luci (suggestioni), spazio scenico (uso surreale-astratto) e colonna sonora (missaggi del classico, del melodramma, del jazz e delle percussioni) di Leo De Berardinis, anche interprete di Ilse la Contessa. Costumi (sobria espressività) di Loredana Putignani. Con Antonio Campobasso (Cotrone il mago), Francesca Mazza (la Sgricia), Marco Sgrosso (il conte), Enzo Vetrano, Stefano Randisi, Elena Bucci, Donato Castellaneta, Gino Paccagnella, Andrea De Luca, Antonio Alveario e Paola Vandelli. Prod. Teatro di Leo.

Mentre Strehler sta provando la riedizione dei suoi *Giganti della montagna*, protagonista Andrea Jonasson, Leo De Berardinis arriva nella capitale con un suo allestimento dell'ultimo dramma di Pirandello. Ed è, manco a dirlo, un allestimento singolare, per non dire sconcertante, se paragonato alle versioni che conosciamo, a cominciare da quella strehleriana. Non nel senso, intendiamoci, che il testo sia stato manipolato, o il senso stravolto; ma perché tutta la sintassi scenica alla quale eravamo abituati come spettatori viene letteralmente rivoluzionata secondo le regole del teatro di Leo. Dice De Berardinis che il tentativo è stato quello di «assorbire per adesione le pagine di Pirandello», e farle sue al punto da scegliersi come attore il ruolo di Ilse (non siamo al gioco del *travesti*, né ci sono scadimenti nel grottesco), con intenzioni addirittura autobiografiche. Mi spiego: lavorando sul mito pirandelliano della Contessa che vuole andare per il mondo a recitare la *Favola del figlio cambiato*, e così allontanare i rimorsi per il suicidio del poeta che quella favola aveva scritto, De Berardinis è riuscito a proiettare la sua poetica teatrale nella struttura del dramma, non più raccontato o esibito ma interiormente vissuto, e in profondità.
L'allegoria costruita da Pirandello mettendo a confronto i tre piani della storia – la missione di Ilse di rappresentare la favola del poeta, le apparizioni-astrazioni della villa della Scalogna regolate dal mago Cotrone e i Giganti, che incombono dalla montagna e sono apportatori della morte della poesia – diventa nello spettacolo di Leo, esattamente, «la tragedia e il trionfo insieme della Poesia, e di chi vuole portarla in mezzo a questo brutale mondo moderno», come aveva scritto Pirandello a Marta Abba. La sua storia, il suo percorso insomma di attore *contro*, estraneo al mercato, votatosi al teatro di poesia.
Tutto l'allestimento cancella i confini della realtà, si svolge nell'atmosfera turbata dei sogni, è racchiuso in un'architettura di luci e ombre, si regge sull'interpretazione delle parole, dei gesti e delle musiche. La «riappropriazione» di Leo consiste in questo: nel pretendere, e nel riuscire, di entrare nel delirio creativo, crepuscolare, di Pirandello restituendo il tutto non come «oggetto teatrale» concluso, ma come *rêve reveillé*, come visione onirica nella quale l'attore si specchia.
L'andamento è ieratico, i *tableaux vivants* e le metamorfosi dei fantocci raggiungono momenti di altissima suggestione, ombre da lanterna magica si proiettano su paesaggi disincarnati, notturni, realizzati con il variare delle luci di scena. Il finale incompiuto è realizzato non con la «chiusa» scritta dal figlio di Pirandello, Stefano, ma con il precipitare di Ilse nelle vertigini del sogno. Gli attori partecipano con estrema sensibilità a questo viaggio verso il mistero, portati dall'onda della musica, sferzati dai ritmi delle percussioni. La mimica di Enzo Vetrano, nelle parti del nano Quaqueo e di Duccio Doccia, è tutta fatta di accensioni elettriche; quella di Francesca Mazza, che è la Sgricia, è di lunari trasparenze. La parola del Campobasso, che è Cotrone, viene da esoteriche lontananze. E tutti gli altri, dal Castellaneta allo Sgrosso al Randisi, sono al servizio del raffinatissimo disegno interpretativo di De Berardinis, molto applaudito alla fine insieme alla compagnia. *Ugo Ronfani*

Scarpati e la Mazzantini minimalisti a Trastevere

COLPI BASSI, di Daniel Scott. Regia (inesperta) di Nora Venturini. Scene e costumi (del tipo «quel che si aveva in casa») di Beatrice Scarpato. Musiche di Antonio Di Pofi. Con Giulio Scarpati e Margaret Mazzantini (nella loro peggiore prova). Prod. Eao di Alessandro Giglio, Roma.

Della serie minimalismo, con relativi dissidi generazionali, trapiantati a Trastevere. Infatti sia lui – che si chiama Charlie ed è un ex pubblicitario – che lei – che si chiama Bron e fa la giornalista televisiva con successo – parlano o meglio litigano tutto il tempo in un romanesco piuttosto insopportabile. Uno spettacolo che forse sulla carta poteva funzionare: i due giovani attori hanno dimostrato più volte temperamento, forza ed intensità espressiva. Ma stavolta sono irriconoscibili. Colpa della regia che nel ring casalingo non accende nessuna tensione: rallenta con cambi di scena al buio, ma a vista, troppo lunghi, infarcisce con spezzoni di filmato che dovrebbero essere dei flash-back o degli *arrières-pensées*, ma che anche essi alla fine risultano inutili e fuori tempo. Meglio non riferire altro sugli innumerevoli luoghi comuni dell'allestimento. *Valeria Paniccia*

Se la borghesia madrilena ha i nervi a fior di pelle

DONNE SULL'ORLO DI UNA CRISI DI NERVI, di Pedro Almodovar. Adattamento dal film omonimo (stringato ed efficace) di Pippo Cairelli. Regia (di collaudata esperienza) di Attilio Corsini. Scene e costumi (sfarzosi) di Uberto Bertacca. Con (bravi ed affiatati) Viviana Toniolo, Paolo Giovannucci, Anna Lisa Di Nola, Simone Colombari, Cristiana Cornelio, Renata Zamengo, Stefano Altieri, Sandro Merli, Stefano Messina, Sergio Fiorentini, Massimiliano Caprara e Gina Rovere. Prod. Cooperativa Attori e Tecnici, Roma.

Shakespeare è con l'avanguardia nel gioco poetico di Corsetti

UGO RONFANI

LA DODICESIMA NOTTE, di William Shakespeare. Traduzione (pregevole) di Agostino Lombardo. Regia, scene e drammaturgia (ricerca costruita sul gioco delle metamorfosi) di Giorgio Barberio Corsetti, assistito da Renata Molinari. Costumi (casual moderno) di Patrizia Sgamma. Musiche (songs patinati di antico) di Daniel Bacalov. Con (otto giovani, estrosi attori a coprire tutti i ruoli) Franco Pistoni, Milena Costanzo, Gabriele Benedetti, Filippo Gili, Roberto Freddi, Roberto Rustioni, Alessandro Lanza, Federica Santoro. Prod. Stabile di Torino e Compagnia Barberio Corsetti.

Due Shakespeare *pas comme les autres* a Roma: il *Sogno di una notte di mezza estate*, già veduto a Milano, nell'allestimento estrosamente espressionistico di Tato Russo, e *La dodicesima notte, ovvero quel che volete*, che un Barberio Corsetti in coerente evoluzione di stile propone con la sua giovane compagnia, in coproduzione (la formula è interessante) con lo Stabile torinese diretto da Luca Ronconi.
Come per altri sperimentatori (da Leo De Berardinis a Sixty a Garella) la sua frequentazione di Shakespeare non è né casuale né provvisoria: ha letto *La dodicesima notte* – dice nelle note di regia – non come l'ultima «commedia felice» del Bardo, secondo una definizione tenace, ma come una fiabesca, però dolceamara, metafora di un naufragio, quello di Viola-Cesario, che diventa deriva esistenziale, gioco delle apparenze, travestimento fra maschile e femminile, equivoco e beffa, ma secondo schemi di simmetrie perfette. Perchè – continua il regista del *Ladro di anime*, del *Legno dei violini* e di *America* da Kafka – Shakespeare racchiude la sua incredibile storia, ambientata in una Illiria inesistente, e fatta «della stessa materia dei sogni», in un costrutto di ferree regole drammaturgiche, in un meccanismo assai preciso disegnato come un labirinto.
Credo che si debba tener conto di questi dati interpretativi per capire il senso dell'operazione adesso proposta al pubblico universitario dell'Ateneo: spazio poetico e mentale, l'Illiria shakespeariana poteva trovare la sua collocazione ideale nelle scatole sceniche di Barberio Corsetti, costruite per capovolgere liberamente, con lo spazio, la realtà. L'isola del naufragio è qui rappresentata da due ponti mobili in continua metamorfosi, completati da pareti mobili e da siparietti dipinti all'antica. In questo contenitore si muovono, s'arrampicano, scivolano gli attori (creando, nella povertà dell'apparato scenografico, curiosi effetti di rappresentazione neo-elisabettiana). La dinamica gestuale, per la verità, è meno spinta e frenetica che d'abitudine; stavolta tutti, a cominciare dal regista, hanno dovuto fare i conti con la densità poetica di un testo fra l'altro superlativamente tradotto e, semmai, l'invenzione registica è consistita nel trarre da questo testo continue ispirazioni per compatibili, appropriati esercizi gestuali, e per comporre con pochi emblematici accessori, vestiti soprattutto, un'iconografia metafisica fatta di macchie di colore e di figure essenzializzate.
In questo gioco di raccordi testo-gesto gli attori (limpidi anche nella dizione, misurati nella comicità) sono bravissimi. Domina il Pistoni, applaudito a scena aperta: un Malvolio spilungone, che puntella con tics, gorgoglii e tremori amorosi la propria vanità perbenista nelle scene delle giarrettiere gialle e della falsa lettera d'amore di Lady Olivia. Estrosa, di una gestualità lunare, la minuscola, spiritosa Milena Costanzo nei panni del buffone Feste, che intona i suoi *songs*, di un irrispetto *naif*, alla chitarra elettrica. Sir Toby e Sir Andrew, i due millantatori di taverna, trovano nel Lanza e nel Rustioni duttili interpreti; e il gioco dei travestimenti è sapido ed elegante insieme grazie al Benedetti (Viola-Cesario) e al Gili (Lady Olivia). Un naufragio, insomma, sulle sponde della grazia, della giovinezza, di un'ironia gentile. Non è questo, che voleva il vecchio William? □

Negare che il nuovo allestimento della premiata ditta Attori e Tecnici, di stanza al Teatro Vittoria di Roma, faccia leva sul poderoso (forse spropositato) successo di pubblico riscosso a suo tempo dall'omonimo film di Pedro Almodovar, sarebbe da ipocriti e ingenui. Il che potrebbe poi coincidere con il sacrosanto diritto di registi e teatranti ad «invogliare» il proprio pubblico (in periodi di lamentata crisi di spettatori) mediante la scelta di un repertorio divertente e di sicuro riscontro. Fatta salva l'intelligenza e l'alto esercizio di professionalità, di cui la compagnia diretta da Attilio Corsini (dopo basilari esperienze come *Rumori fuori scena* e *Amleto in salsa piccante*) dà ulteriore e fluidissima dimostrazione, nulla da eccepire quindi su uno spettacolo che, in piena autonomia di tempi e di ritmi, recepisce e restituisce quel clima di comicità demenzial-torrenziale di cui era provvido il suo archetipo cinematografico. Modello in cui si riflettono noie e paranoie della moderna borghesia madrilena, impastata di fragore e trasgressione, rigurgiti di moralismo e neofite impennate di femminismo rampante.
È appena il caso di ricordare che agente motore della *cage aux foux*, inscenata nel superattico dell'architetto Pepita, è un amante fedifrago e assente le cui ripetute telefonate finiranno per condizionare – farsescamente – situazioni, avvenimenti, strambe presenze che si susseguono in casa della tapina. Come un soffio di delirio, sedizione e grottesca meraviglia animano lo stringato adattamento che Pippo Cairelli evince dalla tortuosa sceneggiatura cinematografica, tonificata – nel nostro caso – dalla presenza di travolgenti protagoniste come Viviana Toniolo, Renata Zamengo, Anna Lisa Di Nola, Gina Rovere, Cristiana Cornelio. Unica nota stonata, a latere della smaliziata regia firmata da Attilio Corsini, è la sfarzosità di un addobbo scenografico (a cura di Uberto Bertacca) che ricorda i favolosi mezzi a disposizione di Coltellacci e Vossberg in anni di boom economico. E che oggi sembrano quasi un surplus, per non dire uno sperpero, non richiesto dalla già tumultuosa vitalità della messinscena.
Angelo Pizzuto

Se il serial-killer è nemico dei neologismi

L'ASSASSINO, di Michele Serra e Massimo Martelli con la collaborazione dei Gemelli Ruggeri (anche interpreti insieme a Caterina Sylos Labini). Regia (colorata, fumettistica, surreale) di Massimo Martelli. Scene Studio Magma. Prod. Pistoia & Scotti Management e Itc Idee di Teatro Contemporaneo.

Luciano Pedrotti è un assassino che uccide perché, nemico giurato dei banali neologismi, non digerisce il fatto che certi negozi abbiano dei nomi pretenziosi e le commesse, ignoranti e invadenti, dicano delle scemenze: alla «Bicchieroteca» la venditrice mostra dei bicchieri che sono «una soluzione simpatica»; alla «Sorbetteria della nonna» tra i 110 gusti di gelato non c'è crema e cioccolato ma Oba Oba e Robertino; da «Alluce e Pollice» si vendono calzini «molto validi», alla galleria «Interstizi» si vendono pochissimi oggetti tra cui uno sgabello dal nome «Ibigibi» su cui è appollaiata la commessa che non vuole saperne di ascoltare il cliente perché allo «show-room c'è l'home-styler per ogni esigenza spazio-luce». E via dicendo. Così il Pedrotti, figlio di un onesto droghiere di liquirizie a forma di pesciolino, diventa un serial-killer e racconta al suo avvocato gli episodi degli omicidi che vengono rivissuti in flash-back. L'apologo morale, datato e ammiccante a Nanni Moretti, deriva da un racconto del libro di Serra *Il nuovo che avanza*.
Nonostante l'odio per un certo linguaggio oggi non indigni più, lo spettacolo risulta divertente, surreale e con una grazia stralunata. Merito degli interpreti Luciano Manzalini (l'allampanato assassino), Eraldo Turra (il pacioccone avvocato-alter-ego), Caterina Sylos Labini (nei ruoli delle galline-commesse) e delle loro gags già collaudate in altre prove. *Valeria Paniccia*

DUE GRANDI GUITTI PER IL VECCHIO WILLIAM

Allegre vacanze shakespeariane di Albertazzi e della Toccafondi

SHAKESPEARIANA, di Giorgio Albertazzi, anche regista e interprete. Con Bianca Toccafondi (bravura, ironia, nostalgia) e Laura Conti, voce musicale (classe, freschezza) su temi di Duke Ellington trattati da Giorgio Gaslini.

Due guitti di antico pelo (ma chi vogliono ingannare, Bianca e Giorgio?) provano un recital shakespeariano cercando di nascondere il peso degli anni, la perdita delle illusioni, i vuoti di memoria e l'accento toscano. Fra le battute sublimi del Bardo s'insinuano i ricordi, le chiacchiere di una dimessa quotidianità e una non sopita voglia di ridere di se stessi e del mondo. Discordi sulle date e i luoghi, s'accapigliano restando – saggezza dell'età – nei limiti di un'ironia affettuosa; smontano e rimontano i vecchi meccanismi dell'illusione teatrale, trasformano la tragedia in parodia, alternano i trucchi di palcoscenico con folate di poesia, complice il vecchio William.
La cavalcata shakespeariana parte, ovviamente, da un *Giulietta e Romeo* anagraficamente truccato (lei si lamenta per i tagli alla sua parte nel copione), vola sui picchi dell'orazione funebre di quel marpione di Antonio davanti al cadavere di Cesare, scivola nel grottesco alla scena in cui una Cleopatra hollywoodiana, con la parrucca di Liz Taylor nel film di Mankiewicz, ascolta da un messo bleso la storia delle nozze fedifraghe di Antonio, passa ad evocare una Lady Macbeth morsa dalla tarantola del jazz e – dopo una tirata pascoliana che c'entra come i cavoli a merenda – nella seconda parte ecco un Riccardo III sciancato, vestito di nero come un blouson noir sprofondato nelle pattumiere di Beckett, intento a sedurre una velatissima, scarachiante regina.
Ecco ancora giochetti maliziosamente erotici imbastiti intorno al 35esimo sonetto di Shakespeare; un farneticante Amleto che dal castello di Elsinore è trasmigrato nelle tavole dei fumetti di Linus e, a finire, una cerimonia degli addii di un grottesco «in minore», quasi cecoviano, col quale, spezzata la bacchetta di Prospero il mago, si congedano gli evocati spiriti e, naturalmente, si filosofeggia sul destino dell'uomo, fatto «della stessa sostanza dei sogni». Intanto, a più riprese, s'è intromessa una giovane cantante che frantuma, raccorda, accompagna lo squinternato delirio shakespeariano con motivi struggenti e bellissimi di Ellington, *Sophisticated lady* compresa, cantati con vibrati, mezzitoni e accenti gravi che devono qualcosa a Liza Minnelli ma rivelano, anche, un autentico temperamento.
Il testo di Shakespeare qui è pretesto per il grand jeu di due attori che si fingono sul viale del tramonto e perciò portano in scena il cavallo di Troia di una guitteria ironica, affinché il pubblico – già estasiato nel rivederli insieme «come ai bei tempi» – si esalti quando incontra, nel gioco, pezzi di bravura, segni della loro arte. E se Albertazzi gigioneggia con eleganza e misura, o s'affida ad una comica discorsività da maestro di una scena in disarmo, lo fa per spiccare meglio il volo verso i grandi momenti, puntualmente applauditi; mentre la Toccafondi punta su una spiritosissima caricatura di donna sciatta e sfiorita per ritrovare, anche lei, fiammate del «sacro fuoco» d'antan.
Si potrà chiedere ai due illustri attori se fanno bene a dissiparsi così, nel divertissement; ma si dovrà riconoscere che c'è in questo loro gioco come una malinconia nascosta, una comicità patetica alla Chaplin (quello di *Luci della ribalta*, appunto): ed è con questa tonalità in minore che arrivano al cuore del pubblico, a lungo plaudente. *Ugo Ronfani*

Baruffe casalinghe per Ferrari e la Valeri

VUOTI A RENDERE (1972), di Maurizio Costanzo. Regia (stile boulevardier, finezze psicologiche) di Gianni Fenzi. Scena (banale) di Nicola Rubertelli. Con Valeria Valeri e Paolo Ferrari (humour, simpatia, affiatamento). Prod. Prog. Genesio.

Dimentichiamo per un attimo lo showman televisivo e parliamo di Maurizio Costanzo come commediografo. Il suo amore per il teatro non è né provvisorio né recente, e conseguente è la costanza di Costanzo nel volere alleati sia il teatro che la televisione.
Ecco di ritorno *Vuoti a rendere*, la commedia dolceamara che Costanzo aveva scritto vent'anni orsono per Cecilia Sacchi e Arnoldo Foà anche regista, e che nell'86 Valeria Valeri e Paolo Ferrari – interpreti anche di questa riedizione – avevano portato in giro con successo. Niente di nuovo dunque, cioè sì: il titolo primitivo *Vecchi, vuoti a rendere*, s'è accorciato; il testo è stato attualizzato, i due attori hanno qualche chilo in più e qualche finezza interpretativa in più, ma la cronaca del «ritiro dal mondo» di Federico e Isabella, anziana coppia sul punto di trasferirsi in campagna per lasciare all'unico figlio il loro appartamentino in condominio non ha affatto accusato le rughe del tempo.
Federico è un borghese piccolo piccolo, che dopo una modesta carriera impiegatizia, davanti al baule del trasloco in campagna, sente presagi di morte. Il mammismo di Isabella, invece, le consente di affrontare il cambiamento di stato con programmato ottimismo. L'ultima giornata nella casa dei ricordi è anche quella, a rischio, dei bilanci, delle confessioni sempre rimandate, dei tardivi pentimenti, delle disillusioni amarognole. Un montaggio a base di flashback fa sfilare il passato: un fiore di pesco ed è il giorno del fidanzamento, un bal-musette ed è la fantasia di un viaggio a Parigi, una conferenza sui Sumeri ed è per lei l'occasione di confessare che un intellettualoide l'aveva indotta in tentazione; una cupola psichedelica e per lui è il momento di ricordare l'esuberante collega d'ufficio che l'aveva trascinato in discoteca con peccaminosi disegni. Fino al gioco tenero e tardivo di telefonate «di fuoco», da lei reclamate contro l'usura del tempo, e all'epilogo dolce e malinconico di un *fin de partie* dove l'amore dei vent'anni è reinventato come una cerimonia degli addii.
Commedia leggera? Sì, per la voluta usualità delle situazioni, la bonomia di una comicità destinata a *tout le monde*, ma commedia seria per la giustezza delle coloriture psicologiche, il rispetto dei sentimenti, l'occultata tristezza per il grigio scorrere del tempo. Ci sono echi del grande teatro, da Georges Bernard Shaw a Thornton Wilder, da Jules Renard a Natalia Ginzburg.
Il regista lascia spazio alla accalorante colloquialità di Valeria Valeri e di Paolo Ferrari, entrambi superlativamente bravi. Prodigo di applausi il pubblico. *Ugo Ronfani*

SPETTACOLO CONTROCORRENTE DELLA ARDINI

Cinque novelle di Pirandello in una luce impressionista

IL SOLE NERO, da *Una giornata, La favola del figlio cambiato, La giara, La signora Frola e il signor Ponza, suo genero* e *Ciaula scopre la luna* di Luigi Pirandello. Regia (espressionista) di Daniela Ardini. Scenografia e costumi (grotteschi) di Giorgio Panni. Proiezioni (pittoriche) di Adriano Rimassa. Con (ben diretti) Alberto Carpanini, Graziella Cerri, Anna Nicora e Mara Nicosia. Prod. Lunaria, Genova.

Lo spettacolo è frutto di due scelte coraggiose: mettere in scena le novelle di Luigi Pirandello ed interpretarle in chiave espressionista. Daniela Ardini dà consistenza teatrale ad alcune delle più recenti analisi letterarie sul siciliano, appoggiandosi in particolare al saggio *Pirandello e l'espressionismo* di Graziella Corsinovi. La sua regia sfrutta la ricerca universitaria per rinnovare l'estetica con cui solitamente si vestono i drammi dello scrittore italiano più rappresentato e quindi soggetto ad una lettura di routine. L'interpretazione parte dalla biografia culturale di Pirandello. Lo scrittore alla fine del secolo scorso trascorse alcuni anni in Germania, dove si laureò in filologia con una tesi sul dialetto di Girgenti, vivendo il periodo in cui si stavano sviluppando i presupposti dell'espressionismo. In quest'ottica la risata di molti personaggi diventa il contraltare dell'*Urlo* di Munch e il sole della Sicilia non solo rischiara ma mette a nudo e scarnifica i personaggi, proiettando all'esterno un'interiorità che è crisi esistenziale. Coerentemente il titolo fa riferimento all'eclissi, fenomeno naturale cui Pirandello assistette nei primi mesi di vita e che gli rimase straordinariamente impressa nella memoria.
Le novelle seguono il percorso ideale e la luminosità di un'ipotetica giornata. Nella prima il protagonista si sdoppia in un io che vede il suo corpo morire sulla barella di un'ospedale. La seconda esprime in chiave grottesca l'importanza di un esoterismo che sconfina nella superstizione. I personaggi della *Giara* sono rappresentati come se fossero clown beckettiani, più vicini all'avanspettacolo di Franco Franchi e Ciccio Ingrassia, interpreti della novella nel film *Kaos* dei fratelli Taviani, che non al realismo. Quelli della *Signora Frola e il signor Ponza*, che diventerà *Così è (se vi pare)*, subiscono una trasformazione zoomorfica e si muovono come animali, con una metafora fin troppo scoperta. L'ultima novella torna alla poesia con un grido di dolore lanciato verso la luna.
Le luci basse e le musiche dissonanti sono elementi importanti dello spettacolo. Sul fondo nero Adriano Rimassa proietta di sghembo quadri di Ensor, Picasso, Grosz, Dix, Ernst, Kirchner. *Il sole nero* è uno spettacolo controcorrente. Con coerenza intellettuale ed eleganza estetica la Ardini supera l'idea di un Pirandello che rinnova la commedia borghese solo nei contenuti, per mostrare attraverso la forma come anche le parole e le immagini create dallo scrittore siano lontane dal naturalismo. *Eliana Quattrini*

Strindberg e Pinter al capezzale di Hedda

HEDDA GABLER, di Henrik Ibsen. Traduzione (libera) di Giancarlo Nanni, anche regista (espressionismo visionario e teatro di conversazione). Scene e costumi (postposizioni in un quadro decorativo-astratto) di M. Bellando Randone. Con Manuela Kustermann (sensibile proposta del personaggio) e con (cast diseguale) Paolo Lorimer, Massimo Verdastro, Nicola Pistoia, Stefania Barca, Daly De Maio. Prod. La fabbrica dell'attore, Roma.

Giancarlo Nanni e Manuela Kustermann, una delle coppie di ferro della scena italiana, continuano a proporre un'avanguardia appena disposta a patteggiare, poiché l'epoca degli scantinati dell'off è lontana, con le regole del mercato.
Ibsen, il vecchio Ibsen, ma oltre il naturalismo: riproposto in una zona avanzata dove lo psichismo del norvegese si accosta ai tormenti strindberghiani e alle investigazioni freudiane. Vediamo in scena un «rituale di morte», l'epilogo di quella guerra dei sessi che percorre ossessivamente l'opera ibseniana e dove la donna – qui la figlia di un alto ufficiale che si annoia al fianco di un marito mediocre e maneggia pistole – tende le sue trappole che schiacciano, «suicida», l'uomo senza qualità – in questo caso lo scrittore Lovborg, velleitario e tenebroso con i suoi astratti furori in antitesi alla «vita vera» –. Killer dal volto d'angelo, Hedda spinge il maschio all'autodistruzione ed è a sua volta vittima della «mediocrità del mondo» che ne fa una donna sperduta nella noia, nell'accredine e nella solitudine. Fino al secondo, fatale colpo di pistola che la libera dal suo rimorso e dal compromesso.
Questa lettura è lontana dagli allestimenti storicizzati, e più vicina a quella «psicanalitica» di Massimo Castri cui aveva prestato il suo talento Valeria Moriconi. Due avvertenze tuttavia: la prima è che Nanni sposta ulteriormente i paletti del suo aggiornamento verso la «commedia di conversazione» alla Pinter, ambigua e crudele, e

che il neoespressionismo con cui sottolinea gli effetti destabilizzanti del *cupio dissolvi* di Hedda è come sciolto nei ritmi di un vaudeville nero. La seconda è che risulta evidente purtroppo, nella prima parte soprattutto, lo scarto fra intenzione e risultati e questo per la limitatezza dei mezzi a disposizione e per la modestia dei coprotagonisti, giovani e volonterosi ma inadeguati. Si basa su eccessi psicomotori di superficie il Lorimer, come Jorgen Tesman marito di Hedda; si ferma a effetti esteriori il cinico assessore Brack del Verdastro; si accontentano di composizioni decorose il Pistoia, che è lo scrittore Lovborg prima disperato per la perdita del suo prezioso manoscritto e poi suicida in un lupanare, e Stefania Barca, l'infelice segretaria-amante Elvsted.
Punto focale e asse di stabilità, Manuela Kustermann con il suo pallore biondo, la gestualità memore di eleganze perdute, la dizione che trattiene gli slanci con toni di gola. Gli scarti tra le vertigini di un'aristocratica purezza e l'attribuzione per le tenebre, la stregonesca voluttà con cui brucia il manoscritto di Lovborg, l'«allegria del naufragio» con cui gioca con i tre uomini del dramma prima di annunciare il proprio suicidio sulla tastiera del piano sono i momenti più intensi di questa sua nuova prova d'attrice. *Ugo Ronfani*

Con i cigni di Ciajkowskij per continuare a sognare

IL LAGO DEI CIGNI, fantasia scenica di Gaetano Callegaro, Nicoletta Cardone Johnson e Marco Guzzardi tratta dal balletto di Ciajkowskij. Regia (leggerezza accurata) di Gaetano Callegaro. Scene (fondale arlecchino cangiante) di Antonella Libretti. Costumi (belli quelli delle streghe) di Simona Becherucci e Carla Zepponi. Coreografie (interessanti) di Fabrizio Manachini. Con Patrizia Barbazza, Gaetano Callegaro (simpatico), Nicoletta Cardone, Danila Corgnati, Andrea Fabeni, Fabrizio Manachini (poetico) e Lara Vai. Prod. Teatro degli Eguali-Compagnia stabile del Teatro Litta.

In occasione del diciottesimo compleanno del principe Sigfrido verranno convocate a palazzo tutte le principesse nubili, tra le quali egli dovrà scegliere la sposa. Il problema sembra arduo, ma si semplifica riducendo ai minimi termini i valori che ciascuna dama impersona e apporta: amore, la principessa Odette; ricchezza e potere tutte le altre. Come si conviene a una fiaba, il finale è prevedibile e la morale salva. E vissero felici e contenti, salvo forse la regina madre, che magari avrebbe avuto qualcosa da replicare. Prosa e danza si fondono e si alternano. Parole, musica e immagini sono fluidamente miscelate e poi rassodate in questa, come viene definita dalla compagnia stessa, fantasia scenica. Il risultato è assolutamente organico, enfasi e ironia sono giustamente dosate. Accoccolati nelle poltroncine del Teatro Litta, grandi e piccoli si lasciano incantare dalle magiche illusioni che ogni fiaba regala. *Anna Ceravolo*

Il dolore dell'abbandono in una *Lettera allo sposo*

LETTERA ALLO SPOSO, di Botho Strauss. Traduzione di Eugenio Bernardi. Regia (lieve) di Bruno Montefusco. Scenografia di Giovanni Di Mascolo. Costumi di Anna Zaneva. Musiche di Federico Landini. Con (tecnicamente aderente) Laura Lattuada. Prod. La piazza universale.

Un monologo attorto intorno al filo di un amore che non conosce rassegnazione e che, anzi, davanti alle nozze dell'amato con un'altra donna, disperatamente si aggrappa alla complicità di un rapporto intangibilmente scolpito nell'eternità del passato. E soprattutto un testo, non concepito peraltro per la scena, capace di restituire con grande incisività pensieri e sentimenti di una donna immobilizzata dal morso di un dolore aggressivo e senza requie, che lotta contro la realtà dell'abbandono, riversando in questa *Lettera allo sposo* di Botho Strauss, pubblicata nel 1987 all'interno della raccolta *Nessun altro*, la lucidità di un'anima quasi ossessivamente chiusa su se stessa a scavare un solitario percorso di errori, accuse, rinfacciamenti. Rinfocolando una radice di sofferenza implacabile e bruciante, ma rintracciando al tempo stesso il bene prezioso di un rapporto, ugualmente incapsulato nel suo vissuto e in quello dell'uomo che un tempo l'ha amata, che ha la perfezione di ciò ch'è stato e a cui non va aggiunto più nulla. Facendone quasi una barriera da opporre a quell'evento che sta per compiersi, in una sorta di tentativo istintivo, perfino minaccioso, di frapporre fra il proprio amore, così duramente abbandonato, e la presumibile felicità della rivale, l'esclusività di un rapporto di cui questa non potrà mai essere parte. Su una scena che ha i toni spenti di una lunga solitudine, Laura Lattuada affronta in effetti, sotto la guida vigile e discreta di Bruno Montefusco, una rischiosa prova d'autore che, sul linguaggio lucido e inflessibile di Botho Strauss, si addentra nei meandri di un dolore crudelmente avvinto a se stesso, ancora troppo vivo e profondo e come smanioso di trovare un'ancora attraverso cui potersi staccare, senza soccombere, dalla persona amata. Un impegno difficile e faticoso, che richiede una grande duttilità espressiva e che l'attrice sostiene non senza qualche durezza iniziale, riuscendo poi ad inoltrarsi con buona tecnica e credibile adesione in quell'intrecciarsi di devastata condiscendenza e di rancori rabbiosi attraverso cui il testo va scavando nella stremata fragilità di un'anima disperata. *Antonella Melilli*

Vengono dalla Cornovaglia i nuovi comici dell'arte

ROMEO AND JULIET, di William Shakespeare. Elaborazione drammaturgica e realizzazione del Footsbarn Travelling Theatre. In lingua inglese.

Uno spettacolo di grande impatto visivo e di magica suggestione. La compagnia – un collettivo indipendente e itinerante nato in Cornovaglia nel 1971, formato da attori provenienti da tutto il mondo – riesce a coinvolgere il pubblico con la freschezza delle sue invenzioni, del suo teatro contadino in cui si fondono, in maniera originale, tutti i linguaggi: corporale, musicale, visivo, rituale e corale. Poveri i mezzi impiegati ma ricca la fantasia dei bravissimi attori che si servono, fra l'altro, di maschere e trucchi che provengono dall'arte del mimo e del circo, facendosi capire con immediatezza da tutti.
Una vera festa, il loro spettacolo: pieno di ritmo ed allegria nella prima parte, per poi ripiegarsi verso la fine, nell'atroce compiersi della tragedia dei due giovani amanti. La musica, di percussioni e violini, fa di continuo commento, come una voce sommessa, all'incalzare degli avvenimenti, mentre un sapiente gioco di luci rende la pedana protesa fra gli spettatori, di volta in volta, strada, sagrato, giardino, casa Capuleti, tetra arca sepolcrale.
Un piccolo prodigio artistico, fra le rarissime buone occasioni offerte allo spettatore italiano negli ultimi anni. E dobbiamo ringraziarne il Crt di Milano che è andato a scovare il Footsbarn Travelling Theatre, per questa unica e indimenticabile apparizione in Italia, dopo almeno dodici anni di assenza. *Anna Luisa Marré*

Arlecchino e Corallina alle prese con Mefistofele

CORALLINA, OVVERO GLI INFORTUNI DELLA VIRTÙ, da IL GENIO BUONO E IL GENIO CATTIVO di Carlo Goldoni. Regia ed elaborazione drammaturgica (divertente e piena di ritmo) di Valter Malosti. Musiche originali (pertinenti) eseguite in scena al contrabbasso da Ezio Bosso. Con (acerbi ma promettenti) Paolo Colonna, Stefania Ometto, Carlo Pedron, Nicola Rignanese e Maddalena Rossi. Prod. Teatro di Dioniso.

Nel poco noto testo goldoniano che porta il titolo de *Il genio buono e il genio cattivo* troviamo le classiche figure di Arlecchino e Corallina, qui interpretati senza maschera, che vengono tentati da un viaggiatore mefistofelico che li incanta con la visione delle grandi città, dello sfarzo, del libero amore e della ricchezza.
Malosti, ben coadiuvato da questo gruppo di attori, quasi tutti alla prima esperienza, racconta questo viaggio, questa immersione nel caos con toni vivi e convincenti, che portano alla perdita dell'innocenza dei due protagonisti – visti a volte come novelli Adamo ed Eva, altre come piccoli Faust proletari – attraverso il linguaggio del sogno e della fiaba. Lo spettacolo è ambientato in un'atmosfera anni '60 da miracolo economico e vede i due protagonisti toccare città come Parigi, Londra e Tripoli prima di tornare alla valle da cui erano partiti. Il materiale drammaturgico – come osserva lo stesso Malosti nelle sue note – è stato trattato molto liberamente per quanto riguarda la struttura, ma conserva inalterata la lingua goldoniana, che accentua la tonalità fiabesca e atemporale di tutto l'impianto. *Franco Garnero*

La Baccarini Liza nostrana per il *Cabaret* della Rancia

CABARET (1951), di Joe Masteroff, John Kander e Fred Ebb. Adattamento di Saverio Marconi, anche regista (espressionismo populista post brechtiano) e attore nel ruolo del nazista Ludwing. Scene (funzionalmente, cabaret e interni con trasformazioni a vista) di Aldo De Lorenzo. Coreografie (surplus americano) di Baayork Lee. Costumi (vistosamente d'epoca) di Zaira De Vincentiis. Con Maria Laura Baccarini (confermata bravura, freschezza, seduzione), Gennaro Cannavacciuolo (intrattenitore di perverso fascino), Carlo Reali (grande professionalità, nel ruolo del fruttivendolo ebreo), Michela D'Alessio (forte caratterizzazione dell'affittacamere Schneider), Giorgio Carosi (simpaticamente, lo scrittore americano Bradshaw), Gabriela Eleonora (monumentale Fraulien Kost); e, vivaci e spiritosi, le ragazze e i ragazzi del Kit Kat Klub: Daniela Pezzi, Renata Fusco, Pamela Pagano, Elisa Santarossa, Marc Aurele, Fabio Monti, Giovanni Moschella, Sabrina Fabrizi, Lella Leonori, Gianna Mosca. Prod. La Rancia.

Berlino anni Trenta, il destino dell'Europa sta per essere crocifisso alla svastica di Hitler. Sally Bowles, della razza fatale delle wedekindiane Lulu, lavora come ballerina-cantante in un night, s'innamora di un aspirante scrittore americano, viene travolta nella «splendida decadenza» della Germania e, per amore, lo lascia.
Non occorre dire di più, dopo il film con Liza Minnelli che ha attraversato gli anni con quella straziata canzone dell'addio che ancora ci risuona nelle orecchie, trascinando detriti di passioni infelici e di tragica storia. Io mi guarderò dall'aggiungere verbo sul «mitico spettacolo», ben sapendo che in casi del genere alla vigilanza critica s'aggiungono svolazzi retorici. E vi dirò cos'ho visto nel riallestimento del Gruppo della Rancia, specializzato come sapete in trasposizioni di celebrati musical (*La piccola bottega degli orrori*, *A Chorus Line*, *Il giorno della tartaruga*). Ho visto – tanto per chiudere sull'argomento remake – citazioni dall'espressionismo tedesco (le scene, il night), da Brecht (la storia dell'idillio fra l'affittacamere e il fruttivendolo ebreo, che in questa versione viene ampliata) e data la presenza della regista di *A Chorus Line*, la Baayork Lee, come coreografa, riferimenti ritmico-gestuali al musical americano. Ho visto insomma un mélange di Germania e di America, più una pimentazione all'italiana, da artigianato teatrale, che è forse il sale dell'allestimento.
E ho rivisto la Baccarini incontrata, stella nascente, a Taormina: forse la nostra più vivida speranza del musical, bella e fresca, piena di vita, irresistibile come ballerina e (ma deve accordare, adesso, i mezzitoni con gli splendidi acuti a tutto volume) dotatissima come cantante. Che importa se sta appiccicata un po' troppo a Liza, se è più brava ragazza che femmina perversa? Maria Laura ci conquista, per quella che è, per le sue qualità: e l'augurio è che presto (magari quando Marconi oserà abbandonare i rifacimenti per musical originali) possa misurarsi con personaggi non di riporto, più suoi. È una promozione che merita.
Qui bisognerebbe fare – ma non è la sede – un discorso sull'incapacità della nostra scena di produrre commedie musicali all'italiana. Ma accontentiamoci e lasciamoci andare al déjà vu e al déjà entendu – gradevole amarcord del resto – di *Cabaret*. Come il pubblico, che ha molto applaudito con la Baccarini il Reali, ammirevole sintesi di qualità vocali e di buona recitazione, la D'Alessio, forse la più tedesca, anzi brechtiana nel ruolo dell'affittacamere innamorata, il Cannavacciuolo, maestro delle notturne cerimonie con verve istrionica e decadente, il Carosi, di buona comunicativa anche canora nella parte dello scrittore americano, e i più giovani attori allevati per lo più alla scuola di Tolentino del Gruppo della Rancia.
Ugo Ronfani

Storie dure e amare della gioventù bruciata

BRUCIATI, di Angelo Longoni (anche incalzante regista). Scena (stanza d'albergo alla Hopper) di Alessandro Chiti. Costumi (sobriamente giovanilisti) di Claudette Lilly. Musiche (ritmi da discoteca) di Tony Waits. Con Amanda Sandrelli e Blas Roca Rey (volonterosi e intensi). Produzione Coop. Argot e Società per Attori.

Da *Naja* (la sua prova migliore) in poi, il milanese Angelo Longoni ha portato avanti un discorso coerente e sincero sulla «gioventù bruciata», un occhio alle cronache e l'altro ai «nuovi arrabbiati» d'Oltreoceano, Shepard in testa. Tematicamente programmati, i suoi testi possono apparire un po' schematici, anche perché ricorrono ai crudi stereotipi dei nuovi «inferni» della prostituzione, della droga e del malaffare.
Non sembra dubbio però che nell'uso di materiali siffatti il giovane drammaturgo si faccia guidare da un'ansia di analisi e di ricerca che mi piace situare nella linea di un «moralismo lombardo», non so fino a che punto ancora praticabile e praticato. Proprio per questo, il suo sembra essere un approccio non banale al mondo giovanile, sulla corda fissa di una dichiarata «fragilità» delle nuove generazioni di fronte alla «vita violenta» del consumismo postcapitalista in cui sono costrette a vivere, anzi a sopravvivere.
L'assunto e la moralità di *Bruciati* stanno nel titolo, e nel finale che, secondo le buone regole del thrilling, vede irrompere misteriosi sicari nella stanza dell'albergo-bunker in cui si sono asserragliati Alex e Monica, lui marchettaro venuto dalle periferie e lei ragazza squillo. I due hanno visto morire d'infarto un maturo voyeur, che li aveva voluti per un libidinoso partouze; della paurosa avventura resta una ventiquattrore con bigliettoni per 600 milioni – droga, camorra, tangenti? – che il ragazzo ha sottratto al morto prima di fuggire. I due sono braccati nella stanza di un quattro stelle turistico; le loro mosse sono spiate da una Mercedes giù in strada, i sogni di un'altra vita alimentati dal malloppo naufragano nella paura, la complicità si trasforma in discordia e alla fine scatta la trappola mortale.
Se la prevedibilità del plot è fuori discussione, se il collage di fatti di cronaca nera rischia la saturazione, lo studio dei comportamenti dei due ragazzi – lui apparentemente disinibito e violento nel disegno criminoso ma in realtà immaturo; lei spaventata di trovarsi in un'avventura troppo grande e oscura, aggrappata a residui di patetico perbenismo – viene condotto da Longoni con lo scrupolo di un entomologo, e approda a momenti di verità. Quando, ad esempio, la coppia cerca di salvarsi nell'illusione di un rapporto erotico da reinventare col sentimento, che è invece dolorosa impotenza nel ragazzo e rabbioso rifiuto da parte di lei.
Il nostro interesse di spettatori non ha potuto non spostarsi sui due giovani protagonisti, impetuosamente sinceri nel fingere la loro «discesa agli inferi», e soprattutto sulla figlia d'arte Amanda Sandrelli, bella e fresca, segnata dalle sue partecipazioni cinematografiche, non propriamente credibile come creatura del vizio ma trascinata dalla regia rapida e nervosa di Longoni, scandita sui ritmi di una lingua di scarna plasticità, verso momenti di riuscita passione scenica. *Ugo Ronfani*

Favola musicale in rima baciata

ALCASSINO E NICOLETTA, vaudeville dal poemetto di un anonimo francese del XIII secolo. Regia (sensibile e precisa) di Mauro Avogadro. Costumi (capricciosi) di Giovanna Buzzi. Scene (ingenue e magiche) di Carmelo Giammello. Musica (colta e gradevole) di Bruno Cerchio su libretto (impagabile per grazia, eleganza e ironia). Movimenti mimici di Tiziana Tosco. Luci di Iuraj Saleri. Con, fra gli altri, Roberto Bencivegna (tenore-attore di vivace temperamento) e Liliana Oliveri. Prod. Teatro Regio, Torino.

Niente di meglio che un intreccio di musica e re-

citazione in un racconto poetico, inverosimile e faceto come *Alcassino e Nicoletta* per iniziare i ragazzi al teatro e all'opera. A loro il Teatro Regio di Torino ha dedicato l'apertura di stagione con questa raffinata cantafavola di autore anonimo francese del XIII secolo, trasformata in vaudeville dai due autori.
È la storia, ora patetica ora buffa, di due amorosi, un nobile francese e la figlia saracena del re di Cartagine, prigioniera in Francia. Distanti l'uno dall'altro per i sobbalzi della vita e gli interessi di uomini senza cuore, i due giovani sono il centro di una sfilza di eventi di assoluta inverosimiglianza. L'opera, soffusa di volta in volta di ingenua sensualità, di meraviglioso e di soprannaturale, utilizza formule del racconto popolare e della tradizione cortese ed epica e diverte anche i grandi. Alterna musiche agli zampillanti versi martelliani a rime baciate (cadute in disuso) e mette in burletta le forme tradizionali dell'opera. La messa in scena è il risultato di un'operazione di elevato livello culturale e artistico, ma anche un inno alla semplice, libera, colorata fantasia dell'infanzia.
Mirella Caveggia

Se in Pirandello e Miller la morte è annunciata

ELEGIA PER UNA SIGNORA, di A. Miller e L'UOMO DAL FIORE IN BOCCA, di L. Pirandello. Regia (poco percettibile) di Massimo Maggini. Con (convinti ma privi di stile personale) Massimo Maggini, Simona Cattaneo e Giorgio Fossati.

Pirandello e Miller: geograficamente separati da distanze abissali; oltre una generazione per colmare l'intervallo tra le loro date di nascita. Eppure *Elegia per una signora* e *L'uomo dal fiore in bocca* non rappresentano che due variazioni sull'identico tema della morte annunciata. La virtù di questo spettacolo sta proprio nella scelta del materiale drammaturgico. La messinscena e l'interpretazione sono lungi dal massimizzare la ricchezza potenziale dei testi, e si infangano in uno stile che palesemente non è aderente alla struttura della compagnia né alle caratteristiche degli attori i quali non hanno raggiunto una personalità artistica né individuale, né di gruppo. Tali e tanti sono i punti di contatto tra le due opere da far sospettare che taluni accidenti di microstoria umana abbiano il potere di esercitare un'attrazione magnetica sulla curiosità degli artisti, piuttosto che indurci a credere in fortuite coincidenze. Entrambi i protagonisti dei drammi vivono, personalmente o di riflesso, l'invincibilità della malattia e l'attesa sorda della morte che, come un amante irresistibile, si insinua nell'intimo delle coppie a disegnare minacciose triangolarità. Le tragedie si stemperano in confessioni rivolte a sconosciuti che, come il pubblico, non hanno che una versione della storia: quella del narratore. Sono gli sconosciuti gli interlocutori prescelti, i più attenti, forse perché coinvolti giusto lo spazio del racconto. *Anna Ceravolo*

La vera vita di Robinson eroe minore di *America*

IL CASO DI ROBINSON, da Franz Kafka. Adattamento e regia (efficaci ed essenziali) di Giorgio Barberio Corsetti. Musiche (sottilmente struggenti) di Massimo Munaro. Con Roberto Rustioni (interessante). Prod. Compagnia Giorgio Barberio Corsetti, Roma.

Una scheggia di *America*, ennesimo spettacolo dedicato da Giorgio Barberio Corsetti a Franz Kafka, ha assunto sviluppo autonomo in questo «spettacolino», come ironicamente lo stesso attore lo definisce in apertura e in chiusura. Robinson, personaggio quasi secondario del romanzo, vive qui di una vita sua, attraversando le vicende di *America* con un proprio punto di vista. E tale operazione drammaturgica mette in vivida luce la tragica solitudine del personaggio, e dell'Uomo kafkiano. Se nel romanzo è parte di una di quelle tipiche coppie di ambigui persecutori che tiranneggiano il protagonista, qui Robinson diventa vittima anch'egli del meccanismo dell'esistenza. Sbandato emigrante in America, terra dell'utopia e poi del vagabondaggio, Robinson si muove in uno spazio nudo, con alle spalle solo un grande quadrato bianco che lacera con tagli come quadri di Fontana e attraversa e scala divenendo lui stesso elemento scenografico sempre significante. In un allestimento intelligentissimo e molto coerente, l'attore mostra straordinaria padronanza del personaggio, giocato con uno stile ora naturalistico e ironico, ora astratto e paradossale, ai limiti dell'acrobatico. Operina, ma non esperimento, lo spettacolo avvince per intensità e ritmo, traducendo nella sua sintesi la sottile angoscia kafkiana. Una piccola lucidissima poesia sul male di vivere. *Laura Sicignano*

ALLA SALA FONTANA TRA ADULTI E BAMBINI

L'arroganza dei conquistatori nell'Africa nera di Conrad

LIVIA GROSSI

AVORIO, scrittura scenica di Albino Bignamini, Gianluigi Gherzi e Tiziano Manzini, liberamente ispirato a *Cuore di tenebra* di Joseph Conrad. Con Albino Bignamini e Tiziano Manzini. Coprod. Pandemonium Teatro e Centro Teatro Giovani Fontanateatro.

Un allestimento essenziale, un testo forte e due affiatati attori come Albino Bignamini e Tiziano Manzini, fanno di *Avorio* una semplice, ma dignitosa interpretazione delle inquietanti tematiche terzomondiste. L'Africa da sempre vista come polmone nero che respira primitività e superstizione, terreno quindi ideale per l'uomo bianco dove poter portare, con il proprio tornaconto, tutto il suo progresso civile, viene qui vissuto, con il testo di Conrad scritto in epoca fortemente colonialista, come il «gioco dell'Africa». Ci si immagina un mondo, lo si carica di significati, di pregiudizi e, essendo tutto da scoprire, lo si idealizza come luogo dove poter ricominciare da zero prendendo qui le facili rivincite di fallimenti avuti altrove... e gli esempi non mancano: sfruttamento delle risorse naturali ed umane, omologazione culturale forzata, fino alla guerra. Un cuore di «tenebra» quindi quello di Conrad e di *Avorio* che intende evidenziare la profonda oscurità che vive nello spirito delle persone che si illudono di portare luce e verità. Strutturato come un viaggio per il continente a bordo di un battello (due grandi assi di legno e la magia del teatro ce lo rendono ben visibile) che risale il lunghissimo fiume percorso dal leggendario Mr. Kurt, il protagonista del viaggio, il capitano Marlowe, narra le sue travagliate vicende per raggiungere, tra mille crolli fisici e d'identità, la sua ambita meta: incontrare Mr. Kurt per capire chi è veramente, se un benefattore o un meschino assetato di potere: la risposta arriverà inesorabile e sconvolgente. Una trama semplice, ma efficace che dà la possibilità alla platea di vivere con i due bravi attori le tribolate vicende del protagonista facendo riflettere sull'arroganza della nostra cultura.
Una delle tante produzioni, del centro Fontanateatro, luogo di iniziative che a Milano opera da molti anni attuando una sommessa ma importante politica culturale sia in termini numerici che qualitativi. Infatti questa sala con la sola produzione di teatro ragazzi ha raggiunto durante la scorsa stagione 35.000 presenze, mentre a fine novembre di quest'anno si contano già oltre 30.000 ragazzi. Un successo notevole che conforta e nello stesso tempo fa ben sperare per questo genere teatrale e non solo; da quando la Sala Fontana è stata inserita nella formula di abbonamento «Invito a teatro» il numero di spettatori è fortemente aumentato. Il cartellone di questa stagione prevede numerosi appuntamenti serali per adulti: diversi i giovani gruppi italiani ospitati dal teatro che avranno modo di mettersi alla prova, confrontandosi con realtà provenienti da differenti luoghi e culture. Compagnie ospiti e centro di produzione spettacolo, servizi per le scuole, attività di laboratorio teatrale, oltre agli appuntamenti già citati precedentemente, sono le risorse di questo teatro che con forza porta avanti i propri progetti culturali seguendo sempre con coerenza la propria filosofia. □

Se il marito di Miller è bigamo e fedele

GIÙ DAL MONTE MORGAN (1988), di Arthur Miller. Traduzione (esperta) di Masolino D'Amico. Regia (intelligenza del testo) di Marco Sciaccaluga. Scena (funzionale ma modesta) e costumi di Valeria Manari. Musiche (bene), di Arturo Annechino. Con Ugo Pagliai (comunicativo, brillante), Paola Gassman (sensibilità del personaggio, misura), Gea Lionello (virtù di figlia d'arte), Mario Chiocchio (anche produttore), Elsa Bossi, Kadigia Bove e Carlo Allegrini.

Sorpresa: vicino agli ottanta, dopo anni di silenzio come autore di teatro (ma ci ha dato una bella autobiografia), Arthur Miller – il più illustre drammaturgo americano vivente – cambia registro, abbandona il realismo di *Morte di un commesso viaggiatore* e di *Uno sguardo dal ponte* e scrive una commedia brillante su un bigamo felice (è il sottotitolo) del tutto lontana dal suo Ibsen, semmai pirandelliana nell'epilogo ma, soprattutto, da accostare a Shaw e Anouilh, Fabbri (quello del *Seduttore*) e, per lo scintillio della scrittura, Neil Simon.
Sono convinto che *The Ride Down Mount Morgan* sia una gran bella commedia. Procede per flash-back, per commistioni fra realtà e sogno, per svelte alternanze fra il grottesco e il drammatico: un congegno a orologeria perfetto.
Assai vicino, per psicologia e destino, al Willy Loman del *Commesso*, ma self-made-man arricchitosi nel campo assicurativo, Lyman Felt ha risolto le sue contraddizioni esistenziali, nelle quali il sesso ha molta parte, decidendo di avere due mogli, la saggia Theo e la vitale Leath, ognuna delle quali ignora l'esistenza dell'altra. Non c'è stato divorzio – anche se a Leath, che gli ha dato un figlio, ha fatto credere il contrario – e perciò Lyman è bigamo. Ma bigamo in pace con se stesso: perché, quando si ritrova all'ospedale in quanto la sua auto è precipitata giù dal monte Morgan, superati i momenti di panico dopo che le due donne (Theo accompagnata dalla indignata figlia Bessie) si trovano insieme al suo capezzale e la verità viene a galla, egli si affanna a spiegare l'inspiegabile, almeno secondo la morale corrente della società occidentale: che non c'è incompatibilità fra bigamia e fedeltà, che il suo amore per le due mogli è sincero e totale, che vorrebbe di conseguenza tenersele entrambe. Questa intercambiabilità di situazioni e di sentimenti risultando impossibile (è la proiezione di un atteggiamento maschilista, anzi narcisistico) Lyman resta giustamente solo, e in un finale di grande poesia lo vediamo consolato dal bacio materno dell'infermiera di colore, ultimo dono di una vita che gli ha dato – cito – «il posticino caldo e umido, la valle delle cosce, il sole nel ventre» di una sensualità doppiamente goduta con innocente egoismo.
Tutto è ben amalgamato dal regista Sciaccaluga, che – in un dispositivo scenico purtroppo senza eclat – ha potuto avvalersi dell'interpretazione di un Pagliai di grande comunicativa, bravissimo nell'umanizzare il suo Lyman, capace di passare dall'autoironia all'autocommiserazione; di una Paola Gassman che tratteggia con verità di accenti la figura di Theo, la moglie «degna», e di Gea Lionello, che è l'altra moglie con l'istinto sicuro di una figlia d'arte; nonché del produttore Mario Chiocchio, che tratteggia in scena con elegante nonchalance la figura dell'avvocato amico di famiglia. *Ugo Ronfani*

Paolo e Francesca: fu gelosia o ragion di Stato?

GIANCIOTTO MALATESTA, di Marola Martelli (scrittura letterariamente colta). Allestimento e regia (inventiva e licenza drammaturgica) di Marco Lucchesi. Con (alternanza di «urlo» e subliminale dialettica) Rosa Di Brigida, Cristina Liberati, Anna Cianca e gli allievi del corso di recitazione del Cst. Prod. Teatro Due, Roma.

Ispirandosi alla scrittura dantesca della Francesca da Rimini, l'autrice siciliana dipana la sua querelle più sotto il profilo della necessità politica che assecondando la tesi della gelosia vendicativa. *Gianciotto Malatesta* si concentra dunque sulle «ragioni di Stato» e sulla «voluttà di potere» che indussero l'austero signore di Rimini, quasi in un delirio di onnipotenza, a sbarazzarsi dell'infelice consorte e del suo giovane amante Paolo. Non si fa dunque cenno – né da parte della Martelli, né in sede di regia – di libri galeotti, espiazioni infernali o soprassalti di lussuria repressa.
Prevale, semmai, una interpretazione lacerata ed espressionista della tragedia medievale che si eleva a vessillo di un potere tortuosamente nutrito di morbose diffidenze e sete sanguinaria. Inizialmente concepito quale confessione dell'uxoricida al cospetto di una Morte bergmaniana (si pensi al *Settimo sigillo*), il testo della Martelli evolve, nel trattamento di Marco Lucchesi, in una sorta di sdoppiamento della «coscienza assassina», la cui confessione è qui affidata a due entità femminili, sataniche come streghe macbethiane, deliranti come preda di culti dionisiaci. Un uditorio di allucinati manichini, sul fondo scena simbolizza – presumiamo – una corte di dignitari senza diritto di replica, finché l'arrivo di una signora biancovestita (in abiti maschili) proclamerà – o si piccherà di incarnare – il verdetto della Storia a carico del protagonista. Verdetto che lascia saggiamente presumere una sottile, ancorchè didascalica, sospensione di giudizio. Cristina Liberati e Rosa Di Brigida, labbra violacee e volto imbiancato come maschere di Giada, inscenano con energia una sorta di *kammerspiel* elisabettiano: dramma da camera e processo storico a fosche tinte, le cui ascendenze figurative dimorano forse in un dimenticato dramma di Pasolini, *Bestia da stile*, che noi vedemmo ambientato, anni addietro, in un covo di *blousons noirs* e nostalgici miliziani del nazismo. *Angelo Pizzuto*

Aids: si scopre indifferente la middle-class al femminile

ALLE DONNE PIACCIONO LE CANZONI D'AMORE, di Renato Giordano (vincitore del premio Flaiano 1993), anche regista. Scene e costumi (neutralità un po' spettrale) di Sergio D'Osmo. Con (all'altezza della situazione) Monica Scattini, Elisabetta Cavallotti, Gianluca Bemporad e Margherita Guzzinati. Prod. Beat 72 e Teatro Colosseo, Roma.

Non sarebbe mai esistito un copione come *Alle*

donne piacciono le canzoni d'amore senza quella cultura del sospetto e dell'ordinaria follia (un po' Bukowski un po' *America oggi* di Altman-Carver) conseguente agli anni della rivoluzione sessuale (illusoria) e dell'immunodeficienza acquisita (reale): prevalentemente interiorizzate quale biblica maledizione, o catastrofe sociologica, non tanto dissimile dalla manzoniana memoria del «dagli all'untore» e dei «lazzaretti», come inferno di espiazione su questa Terra. È infatti uno sbiancato spazio scenografico, con tanto di piastrelle murali simili a una palestra-nosocomio, ad incastonare l'analisi comportamentale di tre amiche in vacanza, i cui svagati colloqui rivelano ben presto l'inquietudine dell'indicibile: ovvero il dubbio che uno dei loro partner abbia contaminato, per vicendevoli amplessi, ciascuna delle convitate. Poco importa se il contagio sia vero o presunto, involontario o criminoso: quel che ne consegue è la parvenza di normalità e di moraviana indifferenza con cui si reagisce al nemico in agguato, quel gioco di tracotanza e «souplesse» con cui si pone mano alla femminile vendetta del talamo infranto. E non si tratta, beninteso, di una ennesima variante al paradigma creatività-malattia che, dalla *Montagna incantata* di Mann conduce, per vento di tramontana, alle stravaganze broadwayane di *All that jazz* di Fosse e *Buona fortuna, mr. Stone* di Mazursky, ove al timore della dipartita si risponde con un eccesso di vitalismo, di alcool e lolite. Nell'opera di Giordano – regista e autore – prevale invece la cultura del kitch, del minimalismo piccolo-borghese della pavidità che si traveste di strafottenza.
E lo «spaccato» sociologico ed esistenziale, scandito con sequenze di taglio cinematografico (modello *Lettera a tre mogli* di Mankiewcz) esprime tangibilmente la falsa neutralità, l'ipocrita filosofia dello struzzo con cui la «middle-class» (non solo americana) guarda alle tragedie collettive. Come fossero spicciole rese di conto o squallide vendette di ordine domestico, riannodabili alla guerra tra sessi e alla soppressione del maschio assassino per mano di santarelline api regine. *Angelo Pizzuto*

Spazzatura televisiva nell'America anni '70

TV TV, di Jean Claude van Itallie. Adattamento e regia (fresca e scoppiettante) di Mario Mazzarotto. Scene di Simone Bertugno. Costumi di Marina Luxardo. Con Agnese Ricchi, Luigia Aristodemo, Giancarlo Lizzani, G. Giacomo Colli, Ester Crea, Antonio Faa e Antonio Manzini (bravi e spiritosi). Prod. Osi 85 e Fiuggi Platea Europa.

L'ennesimo esempio di teatro che sottolinea e ridicolizza la spazzatura televisiva. Stavolta però si tratta di un testo antesignano rispetto al filone in aumento soprattutto sui palcoscenici nostrani. Il giovane regista Mazzarotto ha ripescato, non a caso e con sapiente intelligenza, un testo degli anni Settanta, oggi più che mai di attualità.
L'autore americano, ma di origine belga, scrisse nel '67 questa pièce che fa parte di una trilogia impegnata su diverse battaglie: guerra in Vietnam, discriminazione razziale, degradazione dell'ambiente, sottocultura di massa. Il nevrotico magma televisivo americano di cui parla *Tv Tv*, mentre nel momento in cui è stato scritto il testo poteva sembrare per noi fantascienza – perché la nostra televisione di allora, quella di Bernabei per intenderci, era molto diversa –, oggi è il nostro specchio. Tre dipendenti di una emittente televisiva Usa lavorano nella sala di regia e alle loro spalle, sul mega-schermo si accavallano frammenti di varia televisione: pubblicità, stupidi quiz, atrocità della guerra in Vietnam, telegiornali, telenovelas ecc.. Ma i due mondi separati ad un certo punto sembrano unirsi in un grande ed unico blob: così i personaggi dei programmi scendono giù in cabina e gli operatori si «materializzano» sullo schermo. Svelti, efficaci e spiritosi i sette giovani interpreti. Una lode di merito al regista per aver saputo dirigerli con tanto ritmo frenetico da zapping di telecomando. *Valeria Paniccia*

LA CRIPPA E LA POZZI IN RUOLI ALTERNATIVI

Casanova seduttore assente nella doppia *Attesa* di Binosi

UGO RONFANI

L'ATTESA, di Remo Binosi. Regia (sensibilità e diligenza) di Cristina Pezzoli. Scene e costumi ('700 rustico) di Nanà Cecchi. Musiche (da Vivaldi e Corelli) di Franco Visioli. Con – bravissime, in ruoli alternati – Maddalena Crippa, Elisabetta Pozzi e Carla Manzon (vigorosa caratterizzazione della nutrice). Prod. Teatro Stabile di Parma.

Molte novità italiane non resistono in cartellone per la mediocrità degli allestimenti. Lo Stabile di Parma ha voluto evitare che Remo Binosi corresse questo rischio. Due primedonne della scena, Elisabetta Pozzi e Maddalena Crippa e una regia, di Cristina Pezzoli, che sia pure con qualche ridondanza naturalistica s'è mostrata attenta all'umanità della storia narrata, hanno garantito un franco successo allo spettacolo.
Non basta: rinnovando i fasti non dimenticati dell'*Otello* di Randone e Gassman, con i due attori che si alternavano nelle parti del Moro e di Jago, la Crippa e la Pozzi han deciso di fare dell'*Attesa* due spettacoli in uno, con lo scambio dei due ruoli principali da una rappresentazione all'altra. Alla prima per la critica le due attrici si son sobbarcate la doppia fatica, in una pomeridiana e in una serale; e devo dire che c'erano, sull'operazione, iniziali perplessità, anche da parte di chi scrive. Sfida gratuita consumata fra le due giovani «leonesse» della scena per una loro sia pur gratificante ambizione? Virtuosismo tutto sommato superfluo; furto reciproco di effetti di scena? Signornò: anche perchè autore e regista hanno lavorato a modificare le due versioni in funzione delle personalità – diverse come sapete – delle interpreti, il confronto si è rivelato essere una sorta di «operazione stanislavskijana» a cuore aperto, un gioco serrato fra le attrici e i loro personaggi, una illuminante dimostrazione della verità della finzione scenica.
L'autore ha immaginato una vicenda ambientata nel Veneto alla metà del '700, all'epoca in cui Giacomo Casanova consumava le sue conquiste amorose in Venezia. E si capisce perchè: la contessina Cornelia – chiamata ad onorare un contratto nuziale con un granduca francese in stato di rigorosa verginità, è incappata nel grande seduttore e vive, adesso, una gravidanza nascosta, segregata dalla famiglia in una villa, odiando la creatura che porta in grembo, alla mercé di una nutrice-carceriera. Ma anche Rosa, la serva tutta carnali istinti che viene a raggiungerla, è caduta in fallo, nell'assenza del marito, dopo essere stata sedotta dal Casanova. Incinte dello stesso uomo assente, tra le grinfie della megera, le due giovani donne sono prima nemiche; poi s'instaura via via una complicità che le trasforma e le avvicina. Passano intanto i mesi (fin troppo insistito, qui, il bozzettismo naturalistico perseguito dalla regista); e dopo il doppio parto la storia ha un epilogo tragico: scambio dei neonati perchè la contessina vuole che la sua creatura si salvi, infanticidio «per amore» da parte di Rosa, decisa a risparmiare alla sua bambina la sua stessa grama sorte, partenza della contessina per le sue nozze «illibate», morte per veleno della serva e il bimbo superstite sequestrato dalla folle nutrice.
Saremmo al feuilleton di grana grossa – impaginato in un contesto iconico che rinvia alla pittura del Longhi – se il testo non fosse ricco di verità psicologica, di notazioni sulla fisicità al femminile, se la gravità della storia non fosse alleggerita, grazie alla servetta veneta, da un tono goldoniano di gradevoli esiti. E se la parte in cui le due sedotte raccontano la loro storia di seduzione – l'una con la carnale violenza del dialetto, l'altra trasformando l'accaduto in rêverie poetica – non fosse un gran bel pezzo di teatro.
Mi guarderò bene dal «distribuire pagelle». L'impegno e la bravura delle due interpreti (e della Manzon, nutrice persa in una sua infernale solitudine) sono al massimo grado. Più robusta e possente la fisicità della Crippa in entrambi i ruoli: altera come Contessina, portata alla rivolta come Rosa. Mentre la Pozzi, incline ai chiaroscuri interpretativi, fa di Cornelia una creatura mutevole e smarrita, e della serva una creatura in balia degli istinti. Dirò soltanto che, personalmente, ho preferito proprio per quanto appena detto – la distribuzione Crippa-Cornelia e Pozzi-Rosa; e la prima versione, psicologicamente più ricca. Ma sia chiaro: applauditissime, Elisabetta e Maddalena hanno vinto entrambe la sfida. □

Quando il prigioniero rinuncia alla rivolta

NESSUNO, di Luciano Nattino e Antonio Catalano. Regia (psicostorica) di Luciano Nattino. Scene (scomode linearità) e costumi di Maurizio Agostinetto. Con (veritieri) Antonio Catalano e Giuliano Amatucci. Prod. Alfieri Società Teatrale.

Inchiodati ai loro ruoli, carceriere e prigioniero hanno entrambi rinunciato a provare un'altra parte. Protagonista è la cecità incosciente dell'agire retto dal prepotente istinto della sopravvivenza ad ogni condizione. La capacità di adattamento è messa alla prova con metodo sperimentale, sistematico, che ne sposta costantemente il limite concettuale, che la dimostra inesauribile. Remissivo e docile, inconsapevole del perché del proprio stato e probabilmente senza colpe, da *Häftling* autentico, il prigioniero lascia la ribellione incontemplata. Lo strumento di offesa è a portata di mano, incustodito, ma egli non lo pensa, quindi non lo vede e non lo tocca. Più della fame e della sete, più del lavoro inutile che vale solo a togliere le forze, la tortura maggiore è la non condivisione dell'esperienza. Il prigioniero si crea un ometto di argilla col quale poter filosofeggiare – peccato! – un po' alla spicciolata. Scorre un periodo di tempo imprecisato. Sembra giunto il momento della spoliazione dei ruoli e della riacquisizione dei diritti alla libertà individuale e alla dignità, incompatibili con lo stato di prigioniero o aguzzino. Ma non c'è sollievo, forse è solo un trasloco di gabbia.
L'impianto scenico, opportunamente inaccogliente, disagevole e scomodo, e la lingua del carceriere, frutto d'invenzione ma squisitamente onomatopeica, sono ulteriori, concreti puntelli dell'analisi psicologica che il lavoro esprime, volta al superamento della semplicistica classificazione dell'umanità secondo un criterio di superficiale manicheismo. *Anna Ceravolo*

Kafka: autoanalisi del rapporto col padre

LETTERA AL PADRE, di Franz Kafka, riduzione e adattamento di Massimo Masini e Franco Di Francescantonio. Regia (puntuale) di Massimo Masini. Luci di Guido Levi. Coreografia di Daniela Capacci. Con Franco Di Francescantonio (eccellente interprete). Prod. Cast-Nuovi Orizzonti.

Non può esserci un figlio tormentato, inquieto, roso da venature di pazzia senza un padre opprimente e rigido. E questo figlio non può non essere Franz Kafka che nel 1919, all'età di trentasei anni, scrisse la sua *Lettera al padre*: confessione intima e spietata autoanalisi di un rapporto irrisolto. *Lettera al padre* nella versione teatrale ridotta e adattata da Masini e Di Francescantonio compie ora dieci anni: in scena, un personaggio solo per un'ora tirata di spettacolo che a prima vista potrebbe pure bollarsi, un po' convenzionalmente, come «prova d'attore».
In realtà, *Lettera al padre* si rivela essere più esercizio drammaturgico che teatro classico e il suo interprete attore di prosa certo, ma all'occorrenza anche espressivo mimo, cantante di romanze d'epoca, danzatore e perfino abile ginnasta. Di Francescantonio piuttosto che rappresentare il suo Kafka sembra viverlo, memore dell'insegnamento stanislavskijano, grazie a giunture mobilissime e al fremere di una tensione nervosa durante i momenti di esplosione della follia. Il massimo della visionarietà con il minimo sforzo, è la lezione di questa pièce, tanto modesta nella sua realizzazione quanto efficace.
Un esempio per tutti: Franz si avvicina al giorno delle nozze (sciolte prima di essere contratte) e alla brutalità con cui il padre le interpreta, in preda ad un oppressivo senso di colpa. Di Francescantonio, completamente nudo, in posizione eretta sopra un tavolo, tira fuori lentamente dalla valigia il classico abito da cerimonia. Un nudo imbarazzato, appena intravisto e subito nascosto dalle contorsioni del corpo e dell'anima, di contro all'eccitazione sensuale della quale il padre, imperiosa presenza assente che vive mediante la sonorità di schiaffi offensivi, lo accusa. O ancora la violenza diretta dell'ultima scena: un agghiacciante vis-à-vis fra l'asetticità di una voce registrata (quella del padre) e il delirio impotente di un figlio. *Silvia Mastagni*

Che senso di colpa esser donne a trent'anni

PERLA D'ARSELLA, di Alessandro Benvenuti e Katia Beni. Regia (da ripulire) di Alessandro Benvenuti. Con Katia Beni (una nostra sincera replicante). Prod. Eventi/Arcinova/Il Teatro delle donne.

Per una bella fetta di trentenni assistere a *Perla D'Arsella* è un po' come guardarsi nello specchio. Dal concepimento alla fatidica soglia della quarta decade, Perla ripercorre le tappe fondamentali della sua vita fino alla conquista faticosa dello stadio adulto, sempre in bilico tra gli innumerevoli ruoli che ogni donna si trova a rivestire: figlia, fidanzata, amica, amante, amorevolmente mamma, anche quando biologicamente non lo si è di nessuno. Perla cresce in quel di Scandicci mischiando sapori rurali e metropolitani, oscillando tra esperienze bisessuali e timido uso di droghe leggere, sufficienti a bollarla come lesbica o «mezza drogata», paralizzata nell'angoscia paranoica della solitudine eterna allorchè chiude con il primo fidanzato, vittimizzata dal giudizio e dalla paura del giudizio altrui. Il tradizionale senso di colpa femminile inculcatoci dalla chiesa e dalla famiglia in fondo ci rende, noi nate negli anni Sessanta, non molto diverse dalle nostre mamme e dalle nostre nonne. È curioso che nel testo ci sia la mano di Alessandro Benvenuti accanto a quella di Katia Beni, perchè il monologo riflette una tal profondità di conoscenza dell'animo femminile che si ha la netta sensazione che, per buona parte, i signori presenti in sala siano per definizione esclusi dal gioco complice dell'attrice. Comica, tenera, talvolta urtante per certa intimità scodellata Katia Beni, sola in scena, non annoia un attimo. Per questo era inutile inventarsi delle azioni insignificanti, riempitive e di disturbo: le fasi lavaggio-stenditura e il calice pronto da svuotare, per esempio. Sarebbe stato anche preferibile rendere più unitario il lavoro, innanzitutto da un punto di vista drammaturgico, poiché le imbastiture allentate tra un episodio e l'altro finiscono per sbriciolarlo. *Anna Ceravolo*

Nijinsky dio della danza tra misticismo e follia

V.N. (*Nijinsky Le Dieu de la danse*). Progetto a cura di Manuel Giliberti e Nicoletta Bazzano. Con Antonella Fanigliulo (pacata correttezza) e Pino Censi (partecipe drammaticità). Prod. Eao, Roma.

Uno spettacolo limpido e senza pretese, questo *V.N.* (*Nijinsky Le Dieu de la danse*), che non cerca di carpire il segreto di quel volo in cui sembrava letteralmente levitare il più grande ballerino di tutti i tempi né tanto meno penetrare il mistero

della pazzia che ne troncò la carriera a soli ventott'anni, isolandolo oltre la soglia lugubre del manicomio da un mondo rilucente di fama e di splendori, destinato del resto a scomparire anch'esso nel volgere di pochi anni. Realizzato su un impianto scenografico essenziale e scarno, lo spettacolo si avvale piuttosto, con semplicità e intelligenza, del calore partecipe di due giovani attori, Antonella Fanigliulo e Pino Censi, chiamati nel progetto curato da Manuel Giliberti e Nicoletta Bazzano a impersonare l'artista e la moglie di lui, per restituire sul filo dei suoi diari, il graduale inabissarsi di un'anima incalzata da una tensione ossessiva di assoluto. Rivivono così nella casa di Saint Moritz, in cui i due giovani si erano rifugiati in attesa della guerra, come ridestata alla vita dalle dita di lei che vanno liberando insieme dalla polvere del tempo i mobili e i ricordi, stati d'animo ed esperienze di un passato costellato di mille sfumature di violenza. Da quella imposta dall'artista a se stesso attraverso uno strenuo esercizio della volontà a quella più volte subita da un crudele Diaghilev, dominatore inflessibile della sua anima e del suo corpo. Mentre quella necessità d'amore che gli fa dire «Io sono colui che muore se non è amato» si trasforma in un delirio mistico e macerante di perfezione che s'identifica con l'amore stesso e con Dio. I due attori, soli in scena, riescono a rendere con correttezza, sia pure un po' acerba ma comunque asciutta e lontana da ogni ridondanza enfatica, il difficile equilibrio di una natura intimamente sana e vitale e di una personalità tragicamente fragile e visionaria. Che è resa peraltro dal giovane Censi con accenti di sincera e vibrante drammaticità. *Antonella Melilli*

Erotismo e acrobazie per i sonetti del Bardo

L.O.V.E, ispirato ai sonetti di William Shakespeare. Regia (un po' discontinua) di Nigel Charnock. Con (straordinari atleti-attori-danzatori) Paul Davies, Fern Smith, Ian Steel. Prod. Volcano Theatre Company (Swansea, Galles).

L.O.V.E. è il più recente spettacolo di Volcano Theatre Company, un gruppo *off*, nato da appena sei anni (a Swansea, nel Galles). Fin dalle origini ha scelto di rinunciare al testo scritto tradizionale, per sperimentare un teatro basato sulla fisicità e sull'impatto emotivo (del resto Nigel Charnock, qui regista, è in altre occasioni coreografo e danzatore nel suo gruppo DV8). La Compagnia ha in passato utilizzato con libertà alcuni tra i più trasgressivi autori contemporanei, come Steven Berkoff, o grandiose figure tragiche, come Medea, trasformata in simbolo della lotta femminista, o Macbeth, metafora del thacherismo. Per approdare, nell'ultima realizzazione, ai sonetti di Shakespeare.
«Il mio amore per te è come una febbre sempre avida di tutto quello che può servire a nutrire più a lungo la malattia». I versi iniziali del Sonetto 147 sono il leit-motiv che attraversa la rappresentazione in un crescendo martellante. I testi di partenza formano l'impianto di una sequenza di situazioni erotico-amorose, con il controcanto originale di canzoni pop e punk: l'elegante linguaggio shakespeariano si trasfigura in espressività corporea, in amplessi ora allusi delicatamente, ora in modo più aggressivo e diretto, con una fisicità che non ha mancato di suscitare scandalo in patria.
A parte alcune scelte più ingenuamente «scandalistiche» (un attore scende in platea e bacia appassionatamente sia spettatori che spettatrici), vi sono momenti di grande intensità, soprattutto grazie alle doti straordinarie dei tre interpreti che mostrano capacità recitative e coreografiche non comuni. La passione senza mezzi termini per un seducente *fair friend* e per la misteriosa *dark lady* dilaniano il protagonista, che poi è Shakespeare stesso, in una battaglia estenuante per il possesso dei corpi amati: una visione primitiva dell'Eros, a cui gli interpreti danno vita, con un virtuosistico uso della voce e sorprendenti doti acrobatiche. *Laura Sicignano*

Gli dei della tragedia greca sotto gli olmi della *old America*

DESIDERIO SOTTO GLI OLMI (1924), di Eugene O'Neill (1888-1953, Premio Nobel). Traduzione e riduzione (drastica) di Luigi Lunari. Regia (distanziata dal verismo, astrazioni liriche) di Walter Manfré. Con Raf Vallone (interpretazione autorevole, visionarietà), Milla Sannoner (passionale, efficace), Paolo Cosenza (misurata intensità), Saverio Vallone, Enrico Baroni e Francesco Porfido (bene in parte). Prod. Agorà.

Dopo Tennessee Williams torna sulle scene italiane un altro grande della drammaturgia americana del secolo: Eugene O'Neill, autore cerniera fra l'Europa e gli Usa e sperimentatore inquieto, che ha scritto il primo, solido capitolo della drammaturgia moderna della giovane America. Giusto, culturalmente opportuno questo ritorno, e grazie dunque a Milla Sannoner, che – mi risulta – ha tenacemente voluto questo allestimento di *Desire under the elms*, meno importante dell'autobiografico *Lungo viaggio verso la notte*, ma da annoverarsi comunque fra i testi più rappresentativi della drammaturgia di O'Neill. E grazie a Vallone, che con impegno ed entusiasmo evidenti ha detto sì alla proposta di interpretare, lui attore milleriano consacrato dal successo di *Uno sguardo dal ponte*, il suo primo O'Neill, in un ruolo che gli va a pennello, quello di Efraim Cabot, padre-padrone in una fattoria del New England votata a una tragedia familiare sulla quale aleggiano Sofocle ed Eschilo.
La soluzione adottata probabilmente per ragioni economiche (perché nel teatro italiano si fanno tanti sperperi, ma si lesina sui progetti seri), di costruire scene astratte a base di cambiamenti di luce, e di dare alla terribile saga dei Cabot un andamento epico-popolare prossimo alla ieraticità della tragedia greca, mi è parsa tutto sommato vincente: e qui il merito va al regista Manfré, il quale ha saputo liberarsi dal doppio laccio del naturalismo e del simbolismo che gli tendeva il testo.
E se un taglio naturalista è rimasto, nel fondo, ciò è dovuto – credo – alla riduzione di Lunari, che stavolta ha avuto la mano pesante nell'aprirsi un varco nella foresta o'nelliana: col risultato ch'è stato assottigliato il sottotesto psicanalitico e sono state impaginate in uno schema narrativo rigido le varie fasi della vicenda, in un'atmosfera quasi verghiana, del Verga della *Lupa* e del racconto *La roba*.
La tragica saga dei Cabot comincia quando il vecchio Efraim torna alla fattoria con la terza giovane moglie, la bella e disincantata Abbie: non trova più i due figli maggiori, partiti alla ventura in California alla ricerca dell'oro perché contrari alle nozze, e si scontra con l'ostilità del minore, Eben, che rivendica il possesso della fattoria come proprietà della madre morta, al cui ricordo è molto attaccato. L'amore-odio di Eben per la matrigna, che lo vuole alleato contro il vecchio perché concupisce «la roba», sviluppa il tema antico di Fedra, con una variante nel finale tragico, perché Abbie, pur di tenersi accanto Eben, uccide il figlio avuto con lui e attribuito al vecchio: e la doppia giustizia umana e divina sostituisce il verdetto degli dei dell'Olimpo.
Bene i due protagonisti, efficacemente complementari: un Vallone che tiene il suo personaggio tra collera, pessimismo e mistiche sublimazioni, con solida autorevolezza; e sensuale, calcolatrice, tormentata e smarrita la Sannoner. L'Eben del Cosenza è intenso, evitando il rischio dell'enfasi; Saverio Vallone regge bene il ruolo rapsodico del narratore e il Baroni e il Porfido danno due nitide rappresentazioni dei figli fuggitivi. Molti gli applausi, anche a scena aperta. *Ugo Ronfani*

Perchè il capitano Lang salvò la vita a un ebreo

LA VOCAZIONE DEL CAPITANO LANG, di Paolo Giuranna. Regia (nobilmente suggestiva) di Paolo Giuranna. Scene e costumi di Chiara Fabbri. Luci di Franco Marino. Con Claudio Puglisi (intenso), Lucia Carones (poetica), Pierluigi Palla (spirituale), Stefania Jattarelli, Danilo De Girolamo, Paolo Giuranna. Prod. Associazione culturale Talia, Roma.

«In una occasione di lavoro a Trieste nel 1989 conobbi un collega che mi raccontò di essere stato salvato nel 1945, ebreo diciassettenne, da un capitano della Wehrmacht, comandante la guarnigione di Pieris, paese nel comune di Trieste». Comincia così, nel programma, la nota di Paolo Giuranna, autore di questo testo singolare, di cui è anche regista e uno degli interpreti, che ha debuttato a Roma in una sala nuovissima – più di cento posti – dovuta alla passione dello scenografo Giovanni Licheri. Vincitore di un «Pirandello» – *La ferita nascosta*, 1986 –, insegnante prima in Accademia e poi alla scuola di Gassman, Giuranna propone con intensa adesione spirituale questo fatto realmente accaduto, del quale egli si domanda i motivi misteriosi, trasponendo la domanda – «Perchè fu salvato» – in termini drammaturgici e ricostruendo intorno alla nudità dell'accadimento un tessuto artisticamente assai suggestivo, ricco di simbolismi e di riferimenti poetico-umanitari quando non (copertamente tuttavia) religiosi. Al di sopra degli odii della guerra un giovane capitano tedesco – che Claudio Puglisi interpreta con intensa partecipazione, nella dimensione voluta dalla regia – stabilisce per caso con una giovane maestra che funge da traduttrice – e che nasconde in casa un ragazzo ebreo – un rapporto intessuto di impalpabili riferimenti spirituali, di linguaggio nutrito di poesia e di visioni pacifiste; scoperta l'esistenza del ragazzo – il giovanissimo Pierluigi Palla, ben guidato nella volontà spiritualistico-simbolica di Giuranna –, lo provvederà di un salvacondotto perchè non venga internato, se scoperto; il che non salverà il povero Lang dalla fucilazione da parte dei partigiani ormai entrati nella zona. L'intera pièce respira un'aria di drammaturgia alla Eliot, e, parlando di noi, si avvicina a Betti e a Fabbri. È un teatro che merita un suo spazio, che pone interrogativi nobili, che aiuta a riflettere; auguriamo a Giuranna – anche ottimo attore nella parte del padre del ragazzo – lunga affermazione anche in Italia, dopo le rappresentazioni già realizzate in Svizzera, Austria e Germania. *Mariela Boggio*

Un Riccardo II visionario e tormentato come Amleto

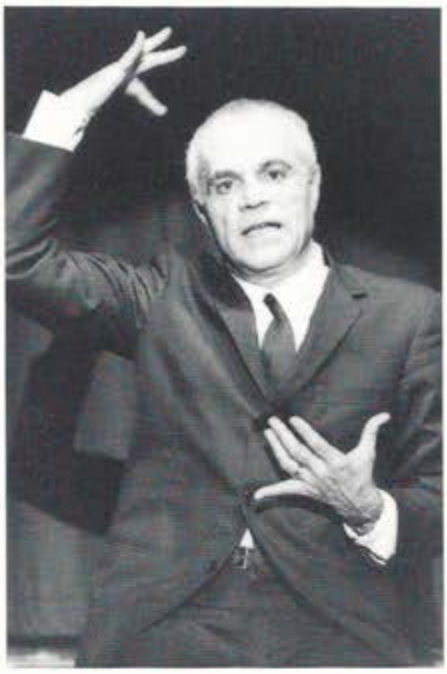
RICCARDO II (1595), di William Shakespeare. Traduzione (ottima) di Mario Luzi. Adattamento (funzionale) e regia (inventiva) di Mario Martone, anche scenografo (sobrio). Costumi (poveri) di Metella Raboni. Suono (percussioni e gregoriano) di Daghi Rondanini. Con Andrea Renzi e Roberto De Francesco (promettenti, giovani attori nei ruoli antagonisti di Riccardo e di Bolingbroke), Renato Carpentieri (professionalità), Massimo Lanzetta (Mowbray e giardiniere che commenta in napoletano), Renata Palminiello (Regina da miniatura), Enzo Salomone, Toni Servillo, Lello Serao e Lucio Allocca. Prod. Teatri Uniti, Napoli.

Ho almeno quattro ragioni per consigliarvi questa *Tragedy of King Richard II*. La prima è che, trascurata dai nostri teatranti, l'opera contiene – giudizio del Baretti – ottime pagine e appare a noi di taglio modernissimo, soprattutto se si usa, com'è il caso in questo allestimento, la chiave di lettura della psicanalisi. La seconda è la traduzione di Luzi, che da gran poeta reinventa il testo con luminosa, forbita chiarezza.
La terza ragione è la regia di Martone, cui riesce l'exploit di fondere lo specifico elisabettiano e le virtù del teatro napoletano, in che modo dirò poi; e sa mostrarci l'insolito di questo ritratto regale dove il potere è dubbio, tormento, doppiezza e nevrosi, come se fossimo nel castello di Elsinore e Riccardo II fosse un doppio di Amleto.
Quarta e ultima ragione, la luce di attualità di cui è investito l'allestimento, senza riferimenti smaccati ma con intenzionali, insistenti riferimenti alla ragnatela di corruzioni, ricatti e sospetti che determina la trama delle follie regali (molto efficace la scena in cui Riccardo II si guarda allo specchio, provandone fascino e orrore, come nel *Caligola* di Camus).
Questi buoni motivi per raccomandare, in una fase «bassa» della stagione teatrale, la nuova prova dei Teatri Uniti di Napoli, firmata da un regista giovane e inventivo che ha «sfondato» anche nel cinema con *Morte di un matematico napoletano* non escludono qualche doverosa riserva, per esempio su certe approssimazioni scenografiche, sul non omogeneo livello del cast e su una scarsa coralità dell'allestimento, fatto più di «primi piani recitativi» che di omogenei, coordinati movimenti di palcoscenico. E così la composizione che la Palminiello, chiamata a sostituire Licia Miglietta nel ruolo della fragile, solitaria regina Isabella, avrebbe bisogno, in quanto mentalmente costruita, di meglio amalgamarsi con il resto. Ma sono questi difetti trascurabili, a mio avviso, di fronte alla dignità del tutto.
Dicevo della «napoletanità» dello spettacolo: intendevo alludere a un'aura da «presepe» cui i costumi, la ieraticità dei personaggi e i ritmi di una cercata «liturgia del potere» riconducono il testo scespiriano; e nella seconda parte – di gran lunga la più interessante – al senso visionario e onirico impresso alla vicenda, come soltanto sa fare la scuola partenopea. Ho trovato insomma, per tutto dire, che anche in questa prova di Martone sono compresenti caratteristiche di quella «drammaturgia del sogno» (ecco l'accostamento all'*Amleto*) con cui un altro uomo di teatro napoletano, Tato Russo, ha letto in questi anni Shakespeare. *Ugo Ronfani*

A sipario chiuso i tormenti di Berto

IL MALE OSCURO, dal romanzo omonimo di Giuseppe Berto. Versione teatrale (da riconsiderare) e regia (intuizioni) di Salvatore Cardone. Scene e costumi di Bruno Buonincontri. Con Gigi Angelillo (molto bravo). Prod. L'Albero, Roma.

Lo spettacolo inizia: si apre il sipario, la musica si diffonde, le luci rischiarano la parte posteriore di un'automobile al centro della scena, l'attore comincia alcune azioni mimiche, ma all'improvviso inciampa e cade. Si chiude il sipario. L'incidente è voluto dal regista naturalmente e lì per lì



vien quasi da credere a una reale disavventura da palcoscenico. Poi però l'attore avanza sul proscenio e ci inonda del suo flusso affabulatorio drammatico, ironico, patetico, rabbioso e dolente. Il tutto passato al vaglio della psicoanalisi, ma ciononostante l'impatto è immediato e flagrante. Il monologo allora, forma per eccellenza antiteatrale, non avviene sulle tavole del palcoscenico, dentro i pochi elementi scenografici realistici ma è detto a sipario chiuso dall'attore che si fa portavoce dell'io-narrante de *Il male oscuro*.
Per la prima volta sulla scena dopo la versione cinematografica di Monicelli con Giancarlo Giannini, il romanzo di Berto, premio Campiello e Viareggio, ha affascinato il giovane e sensibile regista Cardone che nell'adattamento ha sì rimescolato i vari momenti della nevrosi ossessiva del protagonista, alla ricerca di una drammatizzazione più efficace, ma ha anche lasciato tutte quelle citazioni di costume appartenenti al momento storico in cui veniva scritto il romanzo, citazioni che ci appaiono oltremodo datate. Quello che invece andava privilegiato era piuttosto la storia interiore, vale a dire il nocciolo del romanzo di Berto, il conflitto dell'intellettuale con la sua psiche, e non l'esperienza letteraria. Gigi Angelillo è un interprete straordinario e commovente, sia per la sua ricerca di tonalità vocali che per mimica dimessa e pulsioni nevrotiche. *Valeria Paniccia*

Se al seduttore Casanova manca l'amore di mamma

CASANOVA E L'ATTRICE, adattamento e regia (accurata) di Bob Marchese. Scene di Andrea Buscemi. Musiche di Francesco Verdinelli. Costumi di Elisabetta Bertini. Con Andrea Buscemi (grottescamente angosciato) e Silvia De Luca (brillante ed eclettica). Prod. Rag-Doll in collaborazione con assessorato alla Cultura di Portoferraio.

Non era proprio quello di passare alla storia come un irresistibile seduttore il sogno di Giacomo Casanova. Filosofo e amante delle lettere e delle arti, a queste avrebbe voluto affidare il segno duraturo della propria esistenza e, quanto al suo rapporto con il gentil sesso, pare proprio che non fosse poi così brillante. Forse anche grazie a quel senso costante di malinconia, da cui egli fu sempre afflitto, che avrebbe fatto la gioia degli psicanalisti, inclini a individuare nelle sue numerose avventure galanti, a distanza di due secoli, l'espressione di una personalità frustrata e al limite dell'impotenza. Come in fondo appare in questo *Casanova e l'attrice*, liberamente adattato da Bob Marchese, che ne cura anche la regia, dall'omonimo racconto di Gert Hoffman e dalle splendide *Memorie* del celebre libertino. Il quale, nello spettacolo, gradevole e ben costruito, è infatti più vittima esasperata che conquistatore irresistibile. Gli occhi sgomenti, il fisico sottile e come sbattuto dal vento e la voce un po' chioccia, Nicola Buscemi gustosamente ne rende i terrorizzati sobbalzi davanti ai subdoli assalti di fantesche infoiate, decrepite nobildonne e valletti un po' femminei, tutti interpretati da una eclettica e brillante Silvia De Luca. Mentre il peso di una fama usurpata, dovuta probabilmente a qualche dama orgogliosa, decisa a non confessare la propria delusione per non dover ammettere la sconfitta della propria capacità di seduzione, viene reso in tutta la sua persecutoria ossessione attraverso una cifra spigliata di ironia che si coglie anche nei bei costumi di Elisabetta Bertini.
È insomma un Casanova angosciato e perfino sperduto quello presentato dai due affiatati attori, tornati insieme dopo il successo de *I poveri sono matti* di Zavattini. È soprattutto un essere solo, grottescamente impaniato nel tentativo di sciogliere il colossale malinteso e pietosamente naufrago di un'esistenza sciupata, nel cui vuoto sussiste solo l'incontrovertibile impresa della fuga dai Piombi. Anche questa smitizzata da una madre severamente affettuosa e sorridente, una visione forse, risorta da una vita errabonda d'attrice, sul cui grembo il grande seduttore potrà finalmente poggiare il capo e ritrovare l'unico, vero, grande amore nell'imminenza del suo ultimo viaggio. *Antonella Melilli*

Lei gli piomba nel letto e lui ha visioni tivù

BUONANOTTE SIGNORINA ESPOSITO, di Giorgio Comaschi e Giovanni Egidio. Regia (movimentata) di Giorgio Comaschi. Scene di Leonardo Scarpa e Giancarlo Basili. Disegno luci di Chahine Yavroyan. Con Giorgio Comaschi (a proprio agio) e Marina Suma (di efficace presenza). Teatro Testoni/interAction, Nuova Scena.

La notte è quella che precede un impegno di lavoro, in un'anonima stanza d'albergo, matrimoniale. Lui è un rappresentante di giocattoli: uomo provinciale, limitato o ammosciato da una condizione piccolo borghese che prevede, immancabili, una madre troppo solerte e una moglie ossessiva (per la tranquillità della quale il nostro ogni sera non manca, anche via-cavo, di trasformarsi negli esilaranti «formicone» o «ape che punge»). Insomma lui è l'ennesimo uomo mai cresciuto, vagamente misogino e dall'immaginario non tra i più rozzi, ma di celluloide, un po' *cartoon* e un po' *engagé* (Crudelia Demon e *Blade Runner*, per intenderci). Arriva lei, Marisa Esposito (bella e insolita quanto basta per turbare un già disposto disequilibrio) e lui, Loris Cevenini, deve ospitarla nel proprio letto, unico semi-libero in tutto l'albergo. La commedia procederà di qui a balzi, come un giocattolo meccanico, o un incubo benigno, per la troppa carne messa al fuoco dalle visioni di questo piccolo uomo, per le occasioni sfiorate e lasciate cadere e le battute non sempre felici. Il lavoro tuttavia resta godibile, grazie a Giorgio Comaschi che ben conosce e ben interpreta quell'omino non povero di spirito, ma dal campo visivo un po' ristretto, a ventiquattro pollici. *Cristina Gualandi*

Se sei equilibrato ti serve l'analista

IN ULTIMA ANALISI, (teatro dell'assurdo) di Giorgio Serafini. Regia (dilettante) dell'autore. Scene e costumi di Helga Williams. Con Carlo Di Maio, Mimmo La Rana (macchiette) e la partecipazione in video di Amanda Sandrelli. Prod. Cpt Politecnico, Roma.

Ha il sapore del teatro dell'assurdo e fa pensare, questa pièce del giovane Serafini, non al suo debutto come autore e già pluripremiato, non solo a Ionesco ma anche all'obliato Jean Tardieu – che

tutti dicono morto e invece è vivo e vegeto –. Ma di quei meccanismi teatrali, che erano eredità anche del cabaret, Serafini non ha lo spessore tragico: tutto resta nelle intenzioni e dunque in superficie. Il risultato è una specie di farsa con toni anche imbarazzanti e qualche paradosso. Il suo assunto parte dall'idea che anormale è proprio chi alla fine risulta essere onesto, equilibrato, civile, insomma normale e sente allora di dover andare in analisi. In uno studio si incontrano il paziente, Brando Lupo, savio piccolo borghese alla ricerca di fama e Roberto Macchia lo psichiatra, pazzo scatenato, che si crede pieno di senno. I due tentano un dialogo impossibile e, fedeli ognuno al proprio ruolo fino all'estremo, conducono un gioco sfrenato di specchi con relativo finale lieto. Nella regia molte citazioni fuori luogo e invenzioni inopportune. *Valeria Paniccia*

Un turista nel deserto si imbatte nell'infanzia

UNA NOTTE E LE MILLE, di Nino D'Introna e Paola Mastrocola (gentile invenzione ondeggiante fra fiaba e reale). Concezione scenografica e regia (semplice ed efficace) di Nino D'Introna e Dominique Catton (del Théâtre Am Stram Gram di Ginevra). Costumi (lievità) di Carole Boissonnet. Luci (estro) di Andrea Abbatangelo. Fonica: Roberto Antonello. Con Barbara Dolza (versatilità, professionalità), Nino D'Introna (intensità emotiva ben calibrata) e Vanni Zinola (agilità verbale e gestuale). Prod. Teatro dell'Angolo.

È il racconto in una dimensione dilatata oltre i confini del reale, del legame fra un incauto turista perduto in un deserto e una piccina letteralmente piovuta dal cielo e da lui per forza di circostanze adottata. In una notte che le condensa tutte – tempo e spazio sono incantati e immobili – scorrono la vita colma di tenerezza di questi due esseri. Davanti ad una lampada magica da cui il genio è stato estromesso, e alla presenza intermittente di due indefinibili presenze avvolte da mantelli da tuareg, si sfoglia un piccolo album di intimità familiare. Distrae qualche dispersione iniziale, favorita dal pianto registrato, troppo insistente, della creaturina nella cesta di vimini; ma poi la vicenda, illustrata da rapide, vivide immagini, prende vigore e indirizza bene il suo messaggio di bontà.
Autore e attore, doppiamente valido, Nino D'Introna, rapsodo dei buoni sentimenti spruzzati di buonumore, trova la sua vena più felice negli spazi dove alitano poesia e favola. E con successo. *Mirella Caveggia*

Il Minotauro era bello e ingordo di tenerezza

MINOTAURUS, elaborazione collettiva del Théâtre Espace Imaginaire. Regia (impegno, studio, disciplina) di Molli Spitta. Scene (buona resa) di Mindy Selinger. Musiche (aliti di night club) di Finn Wiesner, eseguite dal vivo insieme a Rico de Jeer e Roberto Schremel. Con Michel Clement (superba statua vivente) e (tensione, affiatamento e forza espressiva in tutti) Esther Mollo, Encarna Rubio Martinez, Marcus Schmidt e Iris Weder. Prod. Théâtre Espace Imaginaire.

In un viluppo di reti – riflesso fantastico del progetto di Dedalo – si aggira il mostro nel delirio della solitudine. Nel mito ribaltato è bellissimo, e dalla diversità reso vorace di sangue e assetato di tenerezza. Nel labirinto, «luogo freddo e nero che dorme sempre e non dorme mai», qui evocato con impatto visivo di grande efficacia, lo inseguono l'odio, l'intrigo e la minaccia fino alla morte, che giunge per mano di Teseo e cristallizza nel silenzio l'ultimo spasimo di una sensibilità disperata. In questa composizione poco affine ai gusti nostrani, dalla solida e tagliente impronta tedesca, al gesto vibrante di fremiti, impeccabile e vigoroso si intrecciano la parola, prorompente in quattro lingue, il suono compatto degli strumenti musicali e una laida e straniante marionetta. Un'atmosfera di fredda espressività trattiene in un grumo compatto le emozioni poderose e le lascia appena trapelare. Per la sua singolarità, lo sforzo e la tecnica rigorosa che stanno alla sua base, questa esecuzione merita attenzione e diffusione. *Mirella Caveggia*

La *Classe di ferro* sul fronte terza età

CLASSE DI FERRO, di Aldo Nicolaj. Regia (naturalismo lirico) di Renato Giordano, cui si devono anche le (abbastanza pleonastiche) citazioni musicali. Scena (stilizzata) di Luca Pace e Cristina Mancini. Luci (bene) di Gino Potini. Con Corrado Pani (burbero e umano), Antonio Casagrande (dignità e malinconia) e Isa Gallinelli (patetica comicità). Prod. Teatro di Roma.

Un prolifico autore italiano di lungo corso e tre attori di qualità al servizio della drammaturgia italiana contemporanea, tanto negletta – per non dire sabotata – dai responsabili della scena nazionale: riconosciamo anzitutto allo Stabile di Roma il merito di sostenere nel teatrino di Tordinona, restituito a una seconda vita, scrittori che, come Nicolaj, sono magari più rappresentati all'estero che in Italia.
Sono in palcoscenico, e hanno come punto di attracco la panchina di un giardinetto di periferia, due pensionati che hanno raggiunto la bella età di 76 anni, che sono mal sopportati dai figli erosi dagli egoismi della società dei consumi e che frequentemente celebrano, nei loro amarcord, le molte virtù della loro «classe di ferro».
Un'amicizia nata per caso si consolida così lentamente, fra alti e bassi, rotture e conciliazioni e scarti di umore, perché la vita ha insegnato loro a diffidare di tutto e di tutti, anzi a difendersi attaccando; e a nascondere umiliazioni e malinconie dietro a manifestazioni di burbera intransigenza.
L'osso duro è Libero Bocca (il bravo, meticolosissimo Pani), un ex tipografo che recita a fare il duro, ma che poi s'accontenta della minestrina che gli prepara a cena la nuora ed è psicologicamente e fisicamente più fragile di quanto voglia ammettere. Questo suo stato lo induce a fare scenate di gelosia se l'altro – l'ex contabile Luigi Lapaglia (il Casagrande) – sparisce per un week-end, affettuosamente reclamato dai figli com'egli sostiene, ma in realtà da questi depositato come un pacco in un ospizio-lager tenuto da «suore nere».

Né le cose si aggiustano quando, capitata nel giardinetto per cercare il micio sfuggito alla sua sorveglianza, s'intromette Ambra, un'ex maestra di asilo rimasta zitella, gioconda anima giuliva, che il Lapaglia cerca di corteggiare mandando su tutte le furie il Bocca.
Tormentati dal disinteresse dei figli e da disturbi prostatici, a poco a poco i due, evocati giovanili sogni di fuga e di libertà, decidono di «sparire», di andarsene in un paesino di mare «a pescare e a guardare il sole»: la loro vendetta contro il mondo che li emargina. Tutto pronto, le valigie, i biglietti e i baffi finti per non essere riconosciuti; l'esaltazione che li trasforma in due ragazzi fra i sospiri di Ambra; ma ecco che il Bocca, stroncato da troppe emozioni, s'affloscia fra le braccia dell'amico.
Verrebbe facile citare il russo Galin, di cui abbiamo visto anni fa una vicenda analoga; o evocare le atmosfere crepuscolari di Cechov o della Ginsburg; ma bisogna dare atto a Nicolaj che il timbro particolare di *Classe di ferro* – tenerezza per i personaggi e ironia garbata – appartiene soltanto a lui.
Corrado Pani è eccellente nei passaggi dalla scontrosità allo smarrimento; il Casagrande usa bene i mezzitoni e la zitella della Gallinelli è improntata a comica umanità. Molto cordiali gli applausi. *Ugo Ronfani*

Dorelli: un secolo di note in duecento canzoni

MA PER FORTUNA C'È LA MUSICA, di Fiastri-Vaime. Regia (esperta, elegante) di Pietro Garinei. Scena (luci e plexiglas a gogò) di Uberto Bertacca. Costumi (arcobaleno amarcord) di Enrico Rufini. Coreografie (apprezzabile spirito reinventivo) di Don Lurio. Con Johnny Dorelli (bravura e simpatia, nostalgia e ironia) e con i solisti Antonello Angiolillo, Flavia Astolfi, Sabrina Marciano, Laura Ruocco, Maria Stopper, Gianfranco Vergoni (tutti bravi nel ballare e nel cantare). Orchestra di Augusto Righetti (professionalità). Prod. Music 2.

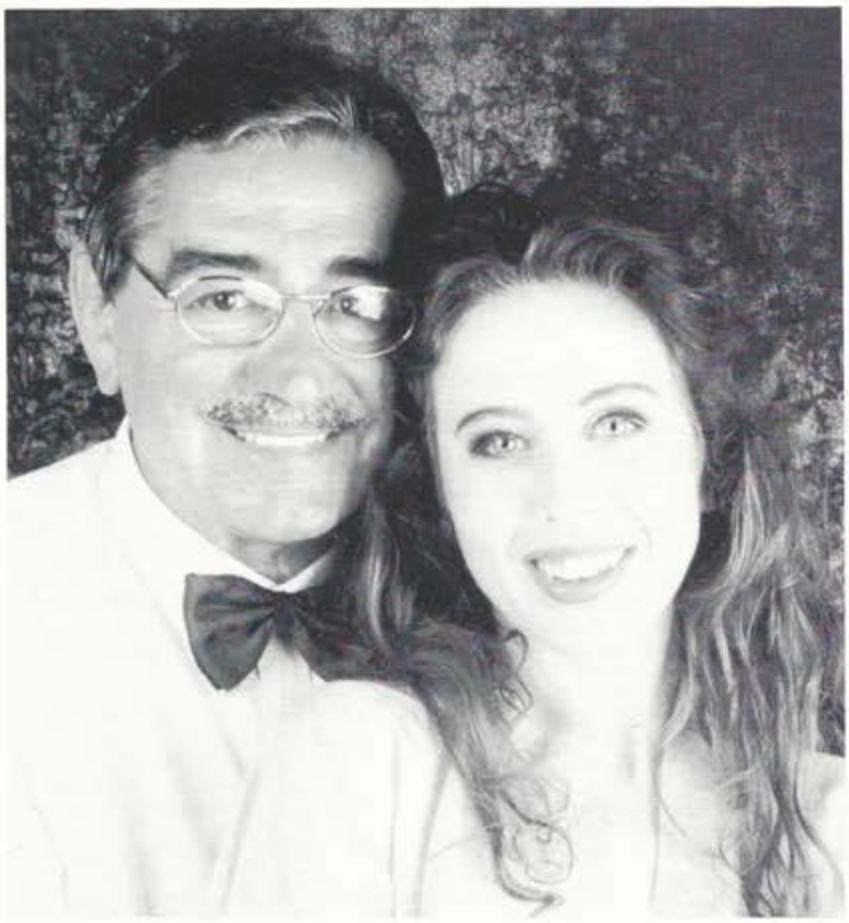
A prima vista lo scintillante palcoscenico del Manzoni sembra addobbato per una diretta tivù del sabato sera. Poi ti accorgi, però, che nel nuovo spettacolo di Garinei ci sono un'eleganza, una gradevolezza e un tepore comunicativo che inutilmente troveresti sul piccolo schermo di fine settimana. Dunque non liquidiamo l'*one man biographic show* di Johnny Dorelli come un caso di straripamento televisivo sulle sacre tavole del palcoscenico.
C'è anche questo, si capisce, perché l'italico recitar cantando si è via via formato sotto l'egida di mamma Tivù, avendo a San Remo il suo Olimpo sonoro; ma c'è di più. C'è anzitutto, per dare a Cesare quel ch'è di Cesare, il musical all'italiana della premiata ditta Garinei e Giovannini. E c'è, a raccontarsi come showman di lungo corso e a raccontare l'Italia che canta, il Dorelli scaltrito e maturo, grazie al quale la generazione che ha sognato sull'onda di *Arcobaleno* e di *Polvere di stelle* ritrova ricordi e nostalgie, ma che non dispiace, anzi, ai giovani, unitisi negli applausi durante e dopo le due ore e un quarto di spettacolo: e non soltanto perché quella vecchia volpe di Johnny canta in video con Cocciante ed è circondato di girl e boy che portano sulla scena un arcobaleno primavera.
Dopo aver detto, ancora, che questo Dorelli d'annata mi ha fatto pensare alle buone «stagionature» di chansonnier come Montand (perché non cucirgli addosso, domani, un repertorio nuovo e suo, sul *temps qui passe*?), vado a spiegare cos'è lo spettacolo. È un raccontarsi attraverso un sacco di canzoni – chi dice duecento, come contarle? –

cantate, accennate, fischiettate, affidate al piano, all'affiatata orchestra di 15 elementi o alle repliche intonate e sbarazzine delle quattro ragazze e dei due ragazzi che scoppiano (beati loro) dalla voglia di cantare e di ballare. È una saga delle «canzoni immortali» del secolo, quelle di Porter, Gershwin, Lloyd Webber, Carmichael, e degli autori nostrani dell'altro ieri e di ieri, Kramer e D'Anzi (potpourri strappasospiri), Trovaioli e Battisti, Modugno e Cocciante (con questi due, evocati in video, duetti dell'amicizia). È una cavalcata, con lo sfarfallio dei sei simpatici ragazzi sullo sfondo, attraverso i musical *made in Italy* di Garinei e Giovannini: ed ecco *Attanasio cavallo vanesio, Un trapezio per Lisistrata, Ciao, Rudy, Aggiungi un posto a tavola*. È una serie di citazioni dalla Garland, da Sinatra e dalla Minnelli; un giocare sul filo del contrasto Roma-Milano con Proietti, un passare da Weill ai Beatles; un ricaricare il vecchio fonografo della Voce del Padrone, uno sbobinare le colonne sonore dei film, un parodiare la seconda rapsodia di Liszt con un pianista turco. Il Padreterno in persona, alla fine, ha l'aria di raccomandare il «canta che ti passa», prima di inviare due bianche colombe uscite dall'Arca di Noè di questi nostri anni di m... *U.R.*

Vado dallo psicanalista: ho il complesso del '68

AUTORITRATTO DI GRUPPO, liberamente tratto dal romanzo omonimo di Luisa Passerini. Elaborazione drammaturgica (impresa non facile ma condotta con rigore) di Gianni Cascone. Regia (ingombrante) di Mario Rellini. Costumi (dimessi ma efficaci) di Roberta Socci. Con Alessandra Bedino, Giusy Frallonardo Giustina Giancola, Massimo Grigò, Maria Letizia, Fernando Maraghini, Adonella Monaco, Marcello Prayer, Beatrice Simonetti e Rosella Testa (chi più, chi meno convincente). Prod. Consorzio per il Teatro Metastasio-Giunti Gruppo Editoriale.

C'era una volta il '68: pugni alzati, eskimi, spinelli, Marx, Che Guevara e Pink Floyd. Cliché fin troppo abusati che di tanto in tanto tornano a far capolino dai palcoscenici italiani. È quanto succede in un nobile tentativo (almeno stando alle premesse) qual è quello realizzato a quattro mani da Rellini-Cascone con l'intervento aggiunto di Luisa Passerini, dal cui romanzo l'esperimento drammaturgico, presentato in prima nazionale al Fabbricone di Prato, prende le mosse. Niente di più e niente di meno di una seduta psicanalitica di gruppo dove dieci attori compresa Ella, transfert femminile che dà inizio alla rappresentazione e che funziona da trait d'union fra lo spettatore e la scena, rimuovono blocchi psicologici, formulano constatazioni esistenziali, mettono a nudo se stessi e la propria condizione sociale di appartenenza. Dieci attori sempre presenti che condividono in fin dei conti uno stesso ruolo e che nel farlo ripetono le stesse parole, gli stessi gesti in un girotondo estenuante che funziona come un rovello interiore. Dieci attori che si svestono e rivestono approfittando di una ostentata articolazione spaziale e che rimanda ad una suddivisione temporale: i corridoi laterali come zona esterna, benché visibile, dove si attende il proprio turno e dove ci si comporta fra un'attesa e l'altra da pazienti spettatori di drammi altrui, e il palcoscenico vero e proprio nel quale la riflessione politica è tramutata in un fotografico tableau-vivant e largo spazio è lasciato a considerazioni intimiste. L'incomunicabilità tra un lui e una lei con alle spalle un bambino non voluto, i rapporti sempre sull'orlo della nevrosi, la scuola e le disparità, l'insoddisfazione attuale e la necessità di ricorrere all'analisi.
Tentativo ambizioso e non facile la messinscena di un romanzo volutamente antiteatrale, che si scontra spesso con un eccesso di intellettualismo tale da rendere lo spettacolo, pur scaturito da pulsioni emotive sentite, freddo e un po' manierato. E poi un ultimo dubbio: ma quand'è che vedremo, sulla scena come sugli schermi cinematografici o su pagine letterarie, un '68 finalmente meno convenzionale? *Silvia Mastagni*



Il promemoria amoroso di un piccolo dongiovanni

L'AIDE-MÉMOIRE (1968), di Jean-Claude Carrière. Traduzione (di routine) di Giovannella Zannoni. Regia (efficace, tendente alla commedia all'italiana) di Giampiero Solari. Scena (monolocale moderno, funzionale) di Roberto Comotti. Costumi (sobria eleganza) di Milena Mazzotti. Musiche (orecchiabilità) di Sellani e Libano. Con Renzo Montagnani (ottima interpretazione) e Micol Pambieri (conferma di un talento). Prod. Nando Milazzo.

Questa quasi mitica commedia di Carrière (scritta alla fine degli anni Sessanta, quand'era lo sceneggiatore di fiducia del grande Buñuel e prima di lavorare con Peter Brook al *Mahabharata*; osannata dalla critica alla prima parigina con la divina e rimpianta Delphine Seyrig; più recentemente ripresa da Fanny Ardant e Jane Birkin) è come uno di quei bauli a doppio fondo dei prestigiatori.
È una commedia brillante e che come tale «deve far ridere» (Carrière dixit), e ci si può vedere, volendo, un'allegra dissacrazione del mito di Don Giovanni, considerato che l'aide-mémoire di cui al titolo è il ridicolo promemoria sul quale Jean-Jacques, scapolo che traffica nell'immobiliare, annota con metodicità maniacale caratteristiche fisiche e amatorie delle sue conquiste, 134 in totale; finché nel suo monolocale s'incrosta l'ostrica Suzanne, apparentemente la 135ª vittima designata, in realtà dolce e crudele carnefice.
Ma dietro a questa situazione risaputa, alla Guitry o alla Roussin, ecco dell'altro: il gioco dell'amore e del caso di un Marivaux rivisitato da Giraudoux e riveduto da Pinter, il surrealismo giocoso di Achard, il patetismo nerorosa di Anouilh, il senso della realtà metafisica di Buñuel e una scrittura raffinata nel suo minimalismo antilettera. Sicché lo strano oggetto teatrale tutto chiaroscuri psicologici, tropismi sbocciati dalle banalità quotidiane e apparenti contraddizioni finisce per esercitare sullo spettatore un fascino misterioso e sottile. E se poi il pubblico addormentato non sa vedere altro che non sia la solita commedia brillante, la colpa non è certo di Carrière.
Chi sia rimasto perplesso davanti a questo allestimento – peraltro realizzato con scrupolo – ha semmai una giustificazione: ed è che la regia ha calcato più del necessario sulla comicità della coabitazione conflittuale fra i due, in un clima da commedia all'italiana. Mentre avrebbe dovuto puntare di più sull'indeterminatezza della vicenda, sul suo realismo magico, sui piccoli enigmi con cui Carrière ha costruito il passato e i progetti di Suzanne che è, mi pare, una proiezione metaforica della misteriosa invadenza dell'eterno femminino nell'universo maschile, e una «deformazione onirica» dalla parte di lui.
Non mi ha invece personalmente disturbato il gap anagrafico fra Montagnani e la Pambieri; anzi trovo che la luminosità adolescenziale di lei accentui un certo alone allarmante. Montagnani è straordinariamente bravo nell'usare con misura la sua grammatica gestuale e nel dipingere lo stato di regressione che, innamorato e infelice, lo porta ad abbandonare il monolocale all'intrusa vittoriosa. E la figlia d'arte Pambieri è di una grazia surreale e pericolosa, una Lolita-Circe per metà reale e per metà inventata dalla dipendenza amorosa della sua vittima. *Ugo Ronfani*

UN TESTO DEL NOSTRO AMICO SCOMPARSO

Fosco dramma passionale nell'arcadia amara di Negri

QUELL'ESTATE SUL FIUME, di Nilo Negri. Regia (d'esemplare rigore realistico) di Ezio Maria Caserta. Con Claudio Zinelli (verista), Ezio Maria Caserta (misurata ironia), Annamaria Cossino. Prod. T.S. di Verona-Teatro Manzoni di Pistoia.

L'autore pistoiese Nilo Negri – scomparso di recente – era un giornalista scrittore che si è dedicato fin da giovane al teatro e alla poesia. Il copione, di notevole qualità, va inserito nel genere della scrittura realistica, legata alla tradizione nordamericana (Steinbeck); ma, soprattutto, data la forza e la tempra dei personaggi sente vivo il richiamo ad autori del passato come Ugo Betti (de *La padrona*) e Renato Fucini, di cui condivide il gusto per il bozzetto e per il racconto d'ambiente toscano. C'è in lui una comicità di tipo un po' acre, frammista ad un realismo amaro. L'interesse regionale, la lingua e la sobrietà stilistica lo fanno accostare al Verismo, anche se vi sono divergenze tecnico-formali. La partitura macchiettistica è pungente e vivace, esposta in modo asciutto e nervoso, non può essere però ortodossamente veristica, perchè non rispetta il canone dell'impersonalità.
Più giusto il richiamo ai macchiaioli toscani col loro tocco svelto, frizzante e vigoroso, che dà, più che la fisionomia del singolo personaggio, il gruppo e l'aria del paese o dell'interno. Robusti e ancestrali sentimenti primitivi, elementari, selvaggi, brutali quasi, in uno sfondo campestre, ammantano l'oscuro dramma di magia e superstizione. C'è un opulento impatto con una natura invadente e possessiva. Il parlato schematico denuncia una rigida tensione coi contrasti tipici della stesura teatrale. I personaggi sono immersi in un'atmosfera panica su cui incombe il dramma d'una natura ostile.
Giacinto, un traghettatore padre-padrone in conflitto col figliastro Stefano, vede accentuarsi l'odio a causa d'una prostituta, di cui entrambi s'innamorano, casualmente arrivata nella loro casa. Deus ex machina e risolutrice del dramma (nemesi o divinità della vendetta) è Clelia, l'ex amante ora ridotta al rango di serva, che taglierà la fune di sostegno dell'imbarcazione e farà precipitare il protagonista nella catastrofe finale.
Si tratta d'una scrittura caricata, tesa e, in termini di sviluppo della peripezia, chiara e pertinente. C'è un certo clima di «giallo», dominato da una pregevole capacità di tenere attento lo spettatore col senso dell'imprevisto incombente.
Le scene sono state disegnate da Ezio Maria Caserta, che ha curato la regia in modo asciutto e vigoroso, ricreando l'atmosfera sanguigna che pervade il testo. Compatta e sicura, la sua regia accompagna con precisione le scansioni del testo e imbriglia lo spettatore nel crescendo tragico. Costumi anni '70 del Laboratorio Teatrale. *Rudy De Cadaval*

Nilo, o la passione per il teatro

Nilo Negri è scomparso poco dopo che a Pistoia era andato in scena il suo dramma. Qui vogliamo ricordare il commediografo e l'amico. Aveva 75 anni ma pochissimi conoscevano la sua età: per una sorta di pudore unito ad un pizzico di civetteria, non parlava volentieri degli anni che passano, confortato da una straordinaria vitalità ed assorbito dall'intensa attività di scrittore, giornalista e operatore culturale, che svolgeva con un entusiasmo ed un candore quasi fanciulleschi, specie per quelle iniziative che riguardavano la sua città (Pistoia) e il teatro, a cui si era dedicato fin da giovanissimo, sia come scrittore, sia come fondatore ed animatore dei premi «Vallecorsi» e «Pistoia-Teatro».
In merito alla scrittura di Negri, Italo Calvino parlò di un «linguaggio essenziale, nudo», e Primo Levi di una «rara capacità di dire cose vere e buone in parole semplici» ed anche di «una singolare attitudine a nascondere la pietà sotto l'ironia». Carattere, quest'ultimo, riscontrabile sia nei testi teatrali: Sentieri, Marina, Il nostro viaggio, Spettacolo tutto da ridere, Il povero signor Pilade, *ecc. (di cui furono interpreti, fra gli altri, Ugo Pagliai, Claudio Bigagli, Wanda Pasquini), sia nei testi poetici* Canti di due stagioni, Parole nel tempo, La lunga giornata, Lo zigolo rosso, Pensieri equinoziali *e* Oltre la memoria, *in cui una «memoria vigile, una memoria senza resa e indulgenza», come ebbe a sottolineare Geno Pampaloni, restituiva sulla pagina la terribile esperienza dei campi di concentramento di Follimbostell, Alversdorf, Hannover e Helmsted, in cui Negri fu internato durante l'ultima guerra.*
Per diversi decenni Nilo Negri fu responsabile delle relazioni esterne della Breda di Pistoia e collaborò come pubblicista a Il Nuovo Corriere, Nazione Sera, Il Resto del Carlino, *all'*Agenzia internationale Association Press *e a* La Nazione, *oltre che a riviste come* Il Dramma, Bell'Italia *e* Hystrio.
Quale fondatore dei premi «Vallecorsi» e «Pistoia-Teatro», venne in contatto con numerosi protagonisti della drammaturgia e della scena contemporanea, molti dei quali gli divennero amici, conquistati dalla sua generosità e dall'entusiasmo costante per i fatti della scena e della vita; un entusiasmo che ci mancherà. Moreno Fabbri

L'amore, tre figli d'arte e il ritorno di Schisgal

LUV, di Murray Schisgal. Titolo gergale americano che sta per «amore». Commedia «made in Usa» anni Sessanta. Regia (ricca di piccoli e divertenti fuochi artificiali di Patrick Rossi Gastaldi). Scene (pop art) e costumi (*grunge*) di Bonizza. Con Edi Angelillo (molto spiritosa e vocina ad hoc), Fabio Ferrari (grintoso e comico al punto giusto) e Giampiero Ingrassia (bravissimo, a tratti chapliniano). Prod. Compagnia del Teatro Moderno.

Il plot, per cominciare. Brutto termine in verità, ma da usare visto che si tratta di una commedia americana. Anche se poi, in questo *Luv* di Murray Schisgal (un remake) di intreccio ce n'è pochino. Anzi, è quasi assente. Niente di più di qualche situazione. Nel primo atto Ellen viene scaricata dopo cinque anni di matrimonio da Milt innamorato di Linda (che non appare mai) e sposa lo svampito Harry, ex compagno di scuola del marito. Nel secondo atto Ellen divorzia da Harry per risposarsi con Milt dopo che questi ha lasciato l'invisibile Linda. L'azione si svolge su un ponte da dove i due uomini cadono spesso finendo in acqua e sempre riemergendo: ma è un particolare che importa poco.
A Schisgal, classe 1926, commediografo molto gettonato negli anni '60, e oggi perso un pochino di vista, interessa di più divertire con quello che i francesi chiamano «la bêtise du monde». Mettere cioè in ridicolo le passioni umane. Prima di tutto l'amore e di conseguenza il matrimonio. Poi le piccole o grandi infelicità, il suicidio, il piangersi addosso e via di seguito. In verità, troppe cose per una commedia sola. Però il gioco è simpatico e riesce ancora a catturare lo spettatore visto che il dialogo, anche se sono passati trent'anni, risulta ancora a momenti vivace e spiritoso. Da considerare poi che in scena ci sono tre attori giovani, tutti e tre figli d'arte, i quali credono di recitare la commedia più spiritosa del mondo, e dunque capaci di strappare risate e sorrisi anche allo spettatore più serio. Vestita in stile *grunge*, massa di capelli biondi che la sovrastano come una cattedrale, gradevole anche nei couplets canori, Edi Angelillo è giustissima nella parte di Ellen e pazzerella come vuole il regista Patrick Rossi Gastaldi. Fabio Ferrari dà fremiti nevrotici a un Milt che crede di essere il padroncino del mondo. E Giampiero Ingrassia, dei tre forse quello che riserva più sorprese con la sua mimica fatta anche di tenerezze chapliniane, disegna un buffo e simpaticissimo Harry. *Domenico Rigotti*

Le scorribande erotiche della bella sceneggiatrice

LA VITA È UN CANYON, di Augusto Bianchi Rizzi. Scene e regia di Andrée Ruth Shammah. Costumi di Daniela Verdenelli. Musiche selezionate da Emanuele Garofalo. Luci di Marcello Jazzetti. Con Anna Galiena, Sergio Bini, in arte Bustric, Michele De Marchi, Gabriella Franchini e Corrado Tedeschi. La voce recitante è di Piero Mazzarella. Prod. Teatro Franco Parenti, Milano.

Una sceneggiatrice di successo e di bella presenza, Margherita, viene abbandonata in gioventù dal suo amante, un suonatore di flauto traverso. Dalla delusione subita Margherita teorizza e mette in pratica la disgiunzione dell'amore dal sesso. «Il piacere della libertà; la libertà del piacere» è il motto che scandisce le sue giornate metropolitane frenetiche, intrigate e intriganti. Margherita è amata (e inconsapevolmente ama) da Marcello, che sogna un rapporto monogamico; contemporaneamente però se la intende con il marito (Giulio) della sua migliore amica (Lucia), che Margherita vorrebbe spingere, senza particolare successo, all'adulterio. Ma è Raffaele, in arte «Raffa», omosessuale dichiarato e aspirante mago, ad aprire a Margherita il territorio del sentimento, facendole intuire che forse la chiave non è l'amore libero ma alla fine la poetica dei buoni sentimenti. Margherita proverà a starsene sola con Marcello: alla fine le coppie si ricompongono ma chissà fino a quando.
La vita è un canyon, dell'autore de *L'ultimo dei Mohicani*, Augusto Bianchi Rizzi, mescolando situazioni diverse, paradossali e quotidiane, strizza l'occhio alla *pochade* francese e alla commedia americana alla Neil Simon e tra gags, equivoci, telefonate, scopate, e chi ne ha più ne metta, travolge per la velocità delle situazioni e delle battute, regalando due ore di spensierata allegria al pubblico presente, volendo essere semplicemente ciò che è. Nel ruolo di Margherita, Anna Galiena, diva del cinema internazionale, bella, disinvolta e seducente, interprete de *Il marito della parrucchiera* di Patrice Leconte; Michele De Marchi al suo fianco, è l'innamorato monogamico; nei panni di Lucia una divertentissima Gabriella Franchini, affiancata da Corrado Tedeschi, il marito infedele. La gustosa interpretazione di «Raffa», tra vestaglie d'argento e bouquet di fiori, è di Sergio Bini, in arte Bustric. Regia e scenografie di Andrée Ruth Shammah, a completamento di uno spettacolo di gradevole leggerezza.
Claudia Pampinella

Triangolo pirandelliano tra sogno e realtà ambigua

IL GIOCO DELLE PARTI, di Luigi Pirandello. Regia di Walter Manfré (solida unità, sbocco originale, folgoranti le materializzazioni dei personaggi). Scene (nudità evocativa) di Ettore Guerrieri. Costumi (funerea eleganza) di Serena Naddi. Con Nando Gazzolo (impostazione perfetta, da grande attore), Virginia Lentini (espressività un po' troppo prorompente) e Maurizio Marocchetti (tenuto in penombra).

Il salotto piccolo borghese diventa un simbolo ondeggiante fra reale e irrealtà, uno spazio della mente, colmo di ambiguità, evocativo e profetico, nella visione di Walter Manfré, che con fermezza di mano, tensione di ritmo e piccole soluzioni geniali, ha portato in scena questo triangolo pirandelliano dove il marito offeso manda l'amante della moglie, divorata da ansie insoddisfatte, a farsi ammazzare in duello al posto suo.
Dopo l'interpretazione di Romolo Valli, di Alberto Lionello e di Paolo Bonacelli, giunge questa, esemplare, di Nando Gazzolo: con dignità da gran signore porta il carico di orgoglio calpestato di Leone Gala, togliendo al personaggio le punte di sarcasmo e l'eccesso di cerebralismo. Alla sua misura e alla sua sensibilità si affida il regista, che ha avvolto di un clima onirico una situazione imbevuta di crudeltà e di beffa: una bella versione, con assurdi appena fluttuanti e paradossi tenuti a bada, senza sprofondamenti nel grottesco. Il naufragio nel ridicolo lo minacciano i troppo eloquenti messaggi erotico-seduttivi della bella protagonista, che nella prima parte sembra mettere la buona stoffa d'attrice a servizio di un gusto televoyeuristico. *Mirella Caveggia*

CON IL «PICCOLO» ALLE RADICI DELLA LINGUA

Vitalità dei nostri dialetti dal Nord al Mezzogiorno

LE MERAVIGLIE D'ITALIA, rassegna (opere drammaturgiche e testi letterari) sulle principali lingue dialettali italiane e i loro più insigni autori dal Rinascimento a quelli contemporanei. A cura (rigorose sintesi) di Giuseppina Carutti, anche autrice. Scene di Emiliano Viscardi e Luisa Spinatelli (anche costumista fantasiosa). Con (preparazione ed entusiasmo) gli ex allievi della Scuola del Piccolo: Paolo Calabresi, Umberto Carmignani, Marta Comerio, Luca Criscuoli, Margherita Di Rauso, Stefano Guizzi, Sergio Leone, Alessandro Mor, Rossana Piano, Marica Roberto, Laura Torelli; nonché Giorgio Strehler, Enzo Moscato (raffinata ironia) . Prod. Piccolo di Milano.

L'interessante percorso culturale ideato per riscoprire e recuperare gli autori dialettali, ha privilegiato l'area della Lombardia, della Campania, della Sicilia e delle Tre Venezie. È un omaggio per il centenario della nascita di Carlo Emilio Gadda ed è stato anche un'occasione per far conoscere ed apprezzare alcuni diplomati della Scuola del Piccolo. Strehler ha dato inizio alla manifestazione e al primo ciclo sulla Lombardia recitando e leggendo brani da *I promessi sposi* di Manzoni, primo grande autore che sentì fortemente l'esigenza di utilizzare una lingua «vera» e comune. Ancora una volta l'appassionato gioco teatrale di Strehler è spiazzante e provocatorio. Ha iniziato con l'esibire il classico Bignami, solo riassuntivo, più che il testo originale, e da singolare affabulatore ha imposto il commento sul celebre inizio del lago di Como (d'accordo con un'analisi di Eco) come forma di una sceneggiatura cinematografica, in cui il punto di vista dell'autore coincide con quello di una macchina da presa. L'interpretazione ha poi privilegiato i segni degli intrecci narrativi con cui si presentano i più noti personaggi manzoniani (da Don Abbondio, mediante l'incontro con i bravi, qui mafiosi e in dialetto siciliano, a Renzo con Azzeccacarbugli, un epico Fra Cristoforo e Lucia con l'Innominato). Ma non è mancato l'elegiaco *Addio monti*, con stile ritmico, e il «colpo di scena» finale che suscita – come previsto – ampi consensi della platea, sui valori irrinunciabili dell'arte per curare la «peste che oggi abbiamo tutti nell'anima». Gli altri incontri sul primo dialetto comprendevano fra l'altro i brani di Gadda (entusiasmante l'interpretazione di Sergio Leone nel ruolo del giovane spasimante a teatro dell'*Adalgisa*), le poesie di Carlo Porta e la novità drammaturgica *La famiglia dei poveri* della giovane curatrice della rassegna Giuseppina Carutti, su un nucleo eterogeneo, anche per la provenienza regionale, di emarginati della periferia milanese. Anche qui, soprattutto, scontro di linguaggi, ma l'impasto iterativo anche dei neologismi è debole ed artificioso. Per la Campania, oltre alle *Muse napolitane* di Basile e le poesie (più la commedia in un atto *La musica dei ciechi*) di Raffaele Viviani, l'intensa e coinvolgente interpretazione di Enzo Moscato nel suo *Compleanno* e – come attore che canta – nel recital *Embargos*. Le serate per la Sicilia hanno compreso una serie di rime e alcuni brani da *Il teatro del sarto* di Franco Scaldati, come esempio estremo di una viscerale sperimentazione linguistica contemporanea, ben resa dai giovani interpreti. Di nuovo Strehler, per il linguaggio delle Tre Venezie, ha concluso la rassegna con un'antologia di quattro voci del Novecento veneto (Giotti, Marin, Noventa e Saba). *Sandro M. Gasparetti*

Se un manichino osserva i nostri guai quotidiani

VETRINA, monologo comico-grottesco (divertente) di e con Patrizia La Fonte.

Il manichino della vetrina è a riparare: si è rotto. E il padrone del negozio cerca una signorina di bella presenza che lo sostituisca per un po'. Così, là immobile fino all'ora della chiusura, la sostitutamannequin osserva la vita. Guarda la gente e pensa a ruota libera, mentre la penna vivace e sarcastica di Patrizia La Fonte corre veloce tra i nostri piccoli grandi guai quotidiani. Una carrellata divertentissima che trasforma il manichino in spettatore e mette abilmente gli spettatori nella vetrina ideale del circo del mondo, dove «tutto passa, tranne il tuo autobus». Un po' di cabaret e un pizzico di clownerie. Ma soprattutto buon teatro.
Valeria Carraroli

Ritorna Pinter, regista De Monticelli

TERRA DI NESSUNO, di Harold Pinter. Traduzione (spigliata) di Elio Nissim, Laura Del Bono e Alessandra Serra. Regia (acutissima) di Guido De Monticelli. Scena (sofisticata) e costumi (raffinati) di Enrico Job. Luci (efficacissime) di Guido Mariani. Con Paolo Bonacelli (sapientemente distaccato), Massimo De Francovich (insinuante logorroico), Franco Noé (debitamente ambiguo) e Marco Spiga (giovane da tener d'occhio). Prod. Teatro di Sardegna.

La disattenzione e i controsensi che governano le vicende del teatro italiano hanno trovato conferma, dopo le difficoltà denunciate da Aroldo Tieri, nell'ostracismo decretato dalle cosiddette «grandi piazze» ad uno degli spettacoli più intelligenti dell'intera stagione, quale s'è venuto progressivamente affermando *Terra di nessuno* di Harold Pinter. Una fortunata combinazione di convergenze astrali è confluita su una delle pièces più felicemente risolte del figlio di ebrei dell'East End che alla scrittura drammaturgica è arrivato dopo una non breve iniziazione interpretativa. La buona stella ha riunito nella circostanza la sottigliezza registica di Guido De Monticelli alla raffinata soluzione scenografica di Enrico Job, con il decisivo contributo di un'accoppiata attorale degna di essere ricordata non soltanto assieme ai prototipi italici Romolo Valli e Giorgio De Lullo, ma addirittura accanto ai leggendari Ralph Richardson e John Gielgud, che di *Non mans'land* furono i padrini all'Old Vic, anno 1975.
Massimo De Francovich si nasconde sotto una barba fluente e una bianca zazzera alla Giovanni Raboni per compenetrarsi appieno nella vischiosità ambigua dell'ospite misterioso introdottosi nella ricca casa di un letterato ormai distrutto dall'alcool, che Paolo Bonacelli esalta trascorrendo da una stralunata estraneità e indifferenza a bruschi passaggi d'umore, sfruttando al massimo gli inconfondibili silenzi che forse Pinter ha mutuato da Eduardo. Nella sbilenca biblioteca-salotto degradante verso la platea, De Francovich e Bonacelli ingaggiano un match che nel secondo tempo cambia completamente le regole del gioco, giacché se inizialmente si ha la sensazione che il malconcio Spencer sia un ex compagno di scuola che l'alcolizzato Hirst non è in grado di riconoscere, nell'atto successivo sembra che i due si riconoscano, anche se sussiste il dubbio che, in verità, non si siano mai incontrati prima d'ora.
L'ombra di Beckett e del teatro dell'assurdo aleggia dietro lo schermo di una commedia sofisticata che la regia di De Monticelli illumina fin nelle pieghe più riposte, assecondando la schermaglia tra il sedicente poeta che le impoetiche leggi della vita hanno costretto a lavapiatti in un pub e il letterato «arrivato» che annega nel whisky e nella vodka le sempre più crescenti difficoltà di confrontarsi con la pagina bianca. Il sapiente gioco di luci di Guido Mariani inquadra al meglio l'ambigua coppia servile costituita dal subdolo Briggs di Franco Noé e dall'ancor più inquietante Foster del giovane Marco Spiga. *Gastone Geron*

BERGAMO - *L'Odin Teatret, in tournée italiana nel mese di marzo, è ritornato a Bergamo con un denso programma di dimostrazioni, seminari e incontri a partire dalla presentazione del loro ultimo spettacolo* Kaosmos-Il rituale della porta.

OLEANNA DI MAMET, REGIA DI CROWTHER

Gioco al massacro involontario fra il professore e la studentessa

OLEANNA, di David Mamet. Regia (rigorosa, penetrante) di John Crowther. Regista assistente Tommaso Thellung. Con Dasy White e Bruce Mc Guire (buon duello di attori). Prod. Allegra Brigata. The International Theatre, Teatro Agorà, Roma.

Venuto in Italia per firmare la regia di un suo testo, *L'ultima maschera*, al Festival di Spoleto dell'anno scorso, John Crowther vi è tornato per mettere in scena *Oleanna*, ma a differenza dell'edizione vista proprio a seguito dell'allestimento spoletino per la regia e l'interpretazione di Luca Barbereschi, qui l'andamento della rappresentazione non è incentrata su forme di nevrosi esasperata o su espliciti o quasi tentativi seduttivi, come l'attore-regista aveva voluto far emergere dal testo americano. Già nella scelta della scena e dei costumi si è in pratica al polo opposto: estrema semplicità, un'aula di lezione di una delle tante università americane disseminate di sedie su una sorta di esigua gradinata, una cinquantina di posti in tutto, come accade nella realtà, poi, un professore ancora giovane, in giacca-tuta come si usa da quelle parti, dove lo sport si affianca agli studi, anche per «socializzare» con gli studenti. E poi ancora, una ragazza lunga lunga, che sporge una testolina tra l'arrogante e l'impaurito, fuori da un maglione smisurato, con un paio di jeans sdrusciti e il classico zainetto coloratissimo sulle spalle, quasi un sostituto di quel bambolotto di pezza che accompagna spesso gli adolescenti fin dagli anni dell'infanzia, nella loro ricerca di protezione, e che qui spunterà poi dallo stesso zainetto, una volta aperto e svuotato in una febbrile ricerca di un taccuino.
Lo spettacolo è in inglese, prosegue una bella iniziativa nata nel 1992 per offrire alla Capitale un luogo dove si possa fruire di un teatro in lingua originale, non soltanto l'inglese, anche se è per ora questa la scelta, destinata ad estendersi ad altre etnie. Crowther ritorna in Italia da Los Angeles dove ha lasciato una scuola di recitazione da lui diretta, e comincia un'attività italiana, con più radicamento che nell'estate scorsa, finalizzata a Spoleto (anche se possiamo dire che a Spoleto Festival tornerà anche per la prossima stagione, firmando la regia de *L'ultimo yankee*, il testo più recente di Arthur Miller).
Il «duello» tra professore e allieva viene condotto con la naturalezza degli eventi inevitabili, lui è cordiale, disponibile a dialogare, per trarre dalla difficoltà la povera ragazza che non capisce il contenuto delle sue lezioni e cita disperatamente gli appunti puntigliosamente vergati nel corso delle estenuanti ore in cui il professore brillantissimo parla, spiega, esemplifica. Spira dall'uomo un senso – lui crede – di assoluta fiducia, fonte di rassicurazione, paternità intellettuale, ma quella trema terrorizzata dalla sua ottusità malfidata, si irrigidisce nella sua volontà di voler capire, diffidente ai pensieri del professore come ai suoi tentativi privi di malizia nel volerla calmare quando è presa da un attacco di nervi che sconfina in una sorta di irrefrenabile terrore, intriso di maldigeriti convincimenti da gruppo femminista prevenuto su ogni comportamento maschile. Sono due mondi che invece di capirsi e diventare amici si scontrano ingigantendo sempre più, in un «jeu de massacre» involontario, il divario di vedute e allontanando le possibilità di dialogo: come accade nelle guerre etniche di attuale crudeltà, dove non si capisce più perché i due fronti vadano massacrandosi senza che loro stessi ne capiscano i motivi.
La recitazione che Crowther conduce con mano ferma e senza ridondanze, con consapevolezza dei risultati, procede in questo crescendo solcato talvolta di colpi di scena che indurrebbero a pensare ad un'inversione di marcia: invano, ché i due andranno fino alla fine, lui addirittura licenziato, avendo perduto l'occasione sognata di comprare una casa. e anche l'amore di una moglie che per tutta la durata dello spettacolo lo ha perseguitato con le sue chiamate al telefonino, terzo protagonista di questo lavoro di esemplare teatralità. *Maricla Boggio*

ITINERARI ARQUÀ PETRARCA

Un centro storico medioevale rimasto intatto, un paese noto nel mondo per avere ospitato negli ultimi anni di vita Francesco Petrarca, che volle esservi sepolto. L'intero territorio, che ricade all'interno del Parco dei Colli Euganei, conquista il forestiero per l'amenità del paesaggio collinare e la mitezza del clima. Non ultima attrattiva, gli accoglienti ristoranti, capaci di soddisfare le esigenze dei palati più raffinati.

Un consiglio: visitare il paese e fare tappa presso il **Ristorante Le Contarine**, dove la famiglia Trentin propone i piatti tipici della cucina veneta, i vini della locale **Azienda vitivinicola Sassonegro** e il suo Amaro degli Amici.

LA RAME CON E SENZA QUARTA PARETE

LE CENTO FACCE DI FRANCA ULTIMA COMICA DELL'ARTE

Attrice per sorte familiare, la sua vita si è snodata lungo un percorso eclettico che l'ha impegnata, accanto a Dario Fo, anche come capocomica, autrice e pasionaria *del teatro politico - I suoi monologhi di denuncia sociale.*

MARICLA BOGGIO

Scrivere di lei, che è autrice ma attrice, «capocomica», attenta raccoglitrice di materiali e parole – quelle di suo marito soprattutto, Dario Fo, l'intera vita assieme –, animatrice teatrale con mezzi teatrali ma protesa a contestare, della realtà, i non pochi difetti, per non dire i soprusi, le degradazioni e le ingiustizie in genere: scrivere di lei è operazione possibilmente da evitare. Perché ogni cosa che di lei, Franca Rame, si possa dire, dopo avere a lungo riflettuto, sui tanti spettacoli in cui la si è vista, dopo averne letto gli scritti – molti i suoi atti unici, i suoi monologhi, messi giù da sola o a quattro mani con Dario, e pubblicati dopo una severa verifica degli stessi recitati di fronte ad un pubblico che con le sue reazioni determina le modifiche, i cambiamenti, i tagli e le aggiunte che portano poi alla stesura da mandare alle stampe – ogni cosa risulta impari, per imprecisione e riduttività. Questo avviene, almeno a me, perché la personalità di Franca sfugge ad una sintetica ipotesi definitiva. Nessuna più di lei entra ed esce dal personaggio che sta rappresentando; nessuna è così generosa di sé da rinunciare ad una difensiva «quarta parete» in palcoscenico, per gettarsi a capofitto nel commento «a caldo» dei fatti scottanti della giornata, in un dialogo non finto – ché se qualcuno replica, lei gli tien testa senza problemi – con chi voglia intervenire dalla platea.

Nel personaggio la Rame immette l'attualità, nella vita quel tanto di ironia, di distacco partecipato, di «sopratono» che imprime al suo dire un valore di ascolto maggiore, di attenzione in chi le è davanti che consente la riflessione ed il giudizio, e talvolta, spesso anzi, anche l'emozione.

Viene da un'antica famiglia di «comici dell'arte», Franca Rame; lo zio Tommaso leggeva al gruppetto familiare – che costituiva la compagnia – il canovaccio da lui approntato; dietro l'apparenza giocosa e improvvisata di quegli spettacoli, si nascondeva una precisione esemplare, risultato di esercizi dove voce e corpo alla fine dovevano ubbidire con perfetta adesione alle esigenze della rappresentazione.

A QUATTRO MANI

Lei, quindi, attrice per nascita, sposa Dario Fo, giovane intellettuale dalla prorompente capacità espressiva, finalizzata non solo a fare spettacolo, a «divertire», ma a guardare con occhio attento al mondo. Al suo fianco Franca sviluppa la sua voglia – e capacità – di incidere nel reale, non soltanto rappresentando ciò che altri hanno ideato o scritto, ma elaborando le tematiche ed i linguaggi. È dapprima una forma quasi devota di raccolta

delle cose di lui a far scendere Franca dal trono dorato della bellissima interprete (*Isabella, tre caravelle e un cacciaballe* fu uno di questi spettacoli dove lei, presenza abbagliante, riempiva la scena): qualunque cosa Dario dica, dichiari, riveli in interviste, dibattiti, convegni, prove teatrali, lei fa registrare, appuntare, trascrivere. Da questi infiniti taccuini verranno fuori varie pubblicazioni, come *Manuale minimo dell'attore* e la traccia ben definita di lezioni, corsi universitari e così via. È poi il momento – leggendo testi e date questa appare come linea di sviluppo – di una scrittura a quattro mani: Franca e Dario scrivono insieme testi in cui appaia con netto dominio un personaggio femminile. Due di questi sono *Una giornata qualunque* e *Una coppia aperta*.

«Qualunque» non è questa giornata della protagonista – chi, se non Franca? – decisa al suicidio perché separata da un marito padrone: sta preparando un video-tape da lasciargli con molte dichiarazioni che non gli faranno fare sonni tranquilli, quando lo riceverà a morte avvenuta; ma la coppia Rame-Fo si inventa l'impatto con una serie di telefonate – un numero dato per sbaglio – di gente che crede la protagonista una psicologa; il rapporto con gli altri, in una visione stravolta della realtà, delinea tipi e situazioni, e la profonda umanità umiliata di lei. Questa umanità piccola, mai eroica in senso classico, di donna qualunque, è un po' la caratteristica dei personaggi inventati e interpretati dalla Rame; perfino la Regina Isabella dello spettacolo citato prima si comporta come una «qualunque»: i suoi sono problemi di vestiti, di figlia bruttina da maritare. Crescendo in coscienza civile, la Rame si immedesima in proletarie, piccolo-borghesi, intellettuali politicizzate: sono allora tematiche non «qualunque» nel senso deleterio, egoistico precedente, ma rapportabili a grandi masse di persone, accomunate dalle stesse preoccupazioni, tra cui emergono quelle di coppia nel difficile rapporto di convivenza con l'uomo, e quelle del «sociale» dove la lotta contro l'annientamento fisico e morale si sviluppa su vari fronti, dal proprio corpo allo scontro per il lavoro e la sopravvivenza economica, all'educazione e al dialogo con i figli. In parallelo con la crescita drammaturgica, Franca Rame conduce insieme a Fo la battaglia per trovare un referente non da divertire restando all'interno di un sistema, ma da interessare anche col mestiere teatrale passando a trattare tematiche di impegno politico e contestatario; è il tempo del Sessantotto, con i circuiti teatrali «alternativi», senza sovvenzioni e garanzie, facendosi i «comici» tutto da sé nelle Case del Popolo e in locali disagiati. Ricordano un po' Isabella Andreini e Francesco, il suo innamoratissimo marito, stelle della Commedia dell'Arte, questi due contemporanei nostri: come la «divina»

ANCORA TEATRO DOPO IL SUCCESSO DI *NINÀ*

Nancy Brilli: cerco un autore che scriva una commedia per me

CRISTINA GUALANDI

Incontro Nancy Brilli mentre è impegnata in un nuovo allestimento di *Ninà*, la commedia scritta da André Roussin alla fine degli anni '40, riadattata e tradotta per il pubblico italiano da Jaja Fiastri. Una farsa nera, che ripropone lo schema drammaturgico del triangolo lei-lui-l'altro argutamente rimescolato, nel quale una donna travolgente, Ninà (Nancy Brilli) riduce il marito (Massimo Dapporto) e l'amante (Giovanni Crippa) alla sua mercé, in una girandola di colpi di scena.

HYSTRIO - *Com'è passata dal grande e dal piccolo schermo al palcoscenico? Cosa cercava e cos'ha trovato attraverso il teatro?*

BRILLI - Ho frequentato l'Istituto d'Arte, questo per dire che già sapevo che avrei fatto un mestiere artistico. Dipingevo, scrivevo, ma tutto questo nell'incertezza. Cercavo il mio posto all'interno del mondo artistico. Ho iniziato per caso a fare l'attrice, con il cinema, come per gioco. Poi mi è capitato il teatro, con la commedia di Garinei e Giovannini *Se il tempo fosse un gambero*, e lì ho scoperto quanto mi piacesse questo mestiere. Col teatro ho trovato cose di cui avevo un grande bisogno: l'equilibrio, la disciplina, la concentrazione.

H. - *Dov'è più a suo agio, girando un film o in un teatro?*

B. - Mi piace tanto il palcoscenico quanto il grande schermo. Lavorare per la televisione poi è importante per la popolarità, ma a livello qualitativo ti dà certamente molto meno di tutto il resto, perchè è soprattutto un affare economico. Se devi ad esempio girare otto puntate di un telefilm in due mesi, la qualità del personaggio che tu crei non può paragonarsi a quella del teatro o del cinema, perchè devi correre.

H. - *Ha in cantiere altri progetti teatrali?*

B. - Sì, ma ancora in fase di elaborazione. *Ninà* per me è stato un esperimento. Non sapevo nulla di questo tipo di recitazione, tutta basata su ritmi, tempi, velocità e chiarezza di dizione. Fatto questo, desidero affrontare qualcosa che mi appartenga di più. *Ninà* è un come eravamo, o meglio, come erano. La mia idea ora è quella di fare scrivere a un nostro autore una storia che mi corrisponda e nella quale io possa riconoscermi.

H. - *Ninà, questo «torrente in piena, irresistibile, da cui gli uomini devono difendersi», è soltanto una figura inventata dalla penna di un uomo per sostenere la* pochade, *oppure ha una qualche realtà?*

B. - Io una donna così non l'ho mai incontrata. Del resto non ho mai incontrato neppure due uomini come il marito e l'amante di Ninà. Sono due bambini, ma tutti e tre in realtà sono poveri sfortunati. Ninà è poi una donna che vorrebbe dominare la situazione e una donna così io credo sia in definitiva incapace di amare oppure, come dice, le persone forti come lei hanno più difficoltà a trovare dei loro pari. Mi sembra comunque molto inventata.

H. - *Ninà dice infine di saper inventare la verità. Che cosa vuol dire per lei?*

B. - Non vuol dire niente; è un gioco, un pretesto. Ninà ha capito perfettamente chi ha di fronte e non inventa la verità ma la guarda, non le piace e scappa, dal marito verso l'amante e dall'amante verso il marito. Lei dice di rifiutare l'esistenza dell'infelicità. Bene, una così o è pazza o preferisce l'invenzione. Io non credo che esista un modo di inventarsi la verità, ma credo anzi che un problema grandissimo sia quello di rimanere attaccati alla realtà. Di accettare la verità, di non fuggirla. Perchè qualsiasi forma di negazione della realtà è una fuga che porta soltanto alla costruzione di altre menzogne, difficoltà, e probabilmente anche a dolore e solitudine. □

Isabella, attrice e scrittrice a cui il marito dedicò gli anni successivi alla morte di lei per ordinare quegli scritti mai pubblicati prima, dovuti alla sensibilità di un'attrice che si era scoperta anche autrice. Qui, per loro fortuna ben vivi, Franca e Dario, conducono insieme il loro carro teatrale, nei testi, alcuni, e negli spettacoli. Che cosa sia poi dell'uno o dell'altra, in certi testi credo sia difficile dirlo.

LO SHOCK DI *STUPRO*

Fo ama citare Feydeau che diceva: «Scrivere testi per attori femmina è un lavoro immane, perché difficilissimo è riuscire a travestirsi da donna, indossando oltre la pelle anche il loro cervello». «Per me – aggiunge Fo – è stato piuttosto facile, il cervello per il travestimento l'ho sempre avuto a domicilio, comodo: era quello di Franca». Uno dei testi in cui i due autori paiono fondersi, barattandosi nevrosi maschili e femminili, tic, difetti e strapazzi, è *Una coppia aperta*: entrambi dialogano col pubblico, indicando del partner difetti e aberrazioni; «coppia aperta» per lui, che si permetteva ragazzine amanti, ma appena lei tenta lo stesso gioco lui va in crisi dimostrando i vecchi pregiudizi della mentalità maschile: tutto questo in una ridda di trovate senza fine, infilandoci dentro una assai seria critica di questa «società del benessere». La televisione – prima loro sorridente patrona, poi nemica per anni, infine di nuovo aperta alla coppia tornata a frequentare, ma con animo mutato e immutata volontà contestativa, le sale teatrali ed i mass-media – entra nel loro linguaggio, ma per offrire al teatro ritmi e prese di attenzione più adeguate al pubblico ad essa assuefatto; e nella tv questo teatro scattante, fatto di colpi di scena, di primi piani e di montaggi velocissimi si insinua, catturando milioni di spettatori: tredici, con quello *Stupro* che Franca a sorpresa presenta, nello spettacolo-lotteria condotto da Celentano, e che mostra in tutta la sua attonita verità di dolore una situazione descritta a posteriori, vissuta realmente da Franca, condivisa tragicamente da altre donne cui viene tolto, da un mondo che guarda e pensa con occhio maschile carico di sporca malizia, perfino il diritto ad avere giustizia. «Torno a casa... Li denuncerò domani» conclude la donna stuprata, e quel quarto d'ora di dolente orrore senza lacrime fa clamore in tutta Italia.

È ormai la stagione dei monologhi. Franca ne scrive ed interpreta parecchi, trascrivendo via via ciò che annota il suo sguardo attento alla sofferenza ed all'ingiustizia. Verranno allora *La nonna incinta*, *La casellante*, sei monologhi dal titolo *Una donna sola*, e poi *La mamma fricchettona* e *La Medea*. Eccellono certe donne cui Franca Rame ha dato una personalità scarnificata, dove anche quel riso amaro che accompagnava l'eloquio delle altre scompare nello spettatore, raggelato da una visione in cui l'umanità si è allontanata; ed è la donna, una madre, a reclamarla in nome di una giustizia che non osa appellarsi a valori trascendenti, ma si accontenta di invocare il rispetto per l'uomo e la sua natura fragile. È allora il momento di una Madonna che si ribella alla morte del Figlio e non vuol essere Regina, beata, in testa a tutte le donne, se il prezzo è quella atroce morte. È la volta di quel monologo, il cui titolo si ferma alla parola assoluta di *Madre*, in cui la donna politicizzata che scopre il figlio brigatista ne segue il calvario di torture e patimenti nel carcere e per non farlo più soffrire, seppure soltanto in sogno e trafitta da una disperazione infinita, da se stessa, quel figlio, lo strozza: metafora di una realtà tremenda nella sua dolorosità disperata, che la Rame ha fissato in questa «scheggia» teatrale destinata a sopravvivere anche ad un momento che ci auguriamo definitivamente trascorso. □

A pag. 87, dall'alto in basso: Franca Rame in «Settimo ruba un po' meno" e in "Chi ruba un piede è fortunato in amore» di Dario Fo.

L'IMPEGNO DEL SINDACO ANTONIO BASSOLINO

NAPOLI: UN TEATRO VIVO PER UNA CITTÀ CHE RINASCE

«Dobbiamo diventare, con il lavoro comune, una stazione di arrivo e al tempo stesso un punto di partenza per grandi operazioni anche internazionali della cultura e dello spettacolo» - Come immaginare il futuro del Mercadante.

ANNA DELLA PORTA

HYSTRIO - *Signor sindaco, cosa intende fare, anzitutto, per dare fiducia ai napoletani nella politica e soprattutto negli uomini politici?*
BASSOLINO - Credo che a questa domanda sia semplice rispondere sottolineando l'impegno per un'amministrazione trasparente, per riportare Napoli alla normalità, all'attenzione alle proprie strutture culturali e ricreative, al mondo dell'infanzia.
H. - *Quali sono i problemi che affliggono Napoli e che secondo lei, vanno affrontati subito, per dare un volto diverso alla città?*
B. - Credo che si debba sottolineare la necessità di una normalizzazione della vita civile, evidenziando le cose già fatte: nomine di persone competenti ai vertici delle aziende municipalizzate per garantirne il funzionamento, apertura degli spazi verdi e degli impianti sportivi, indicazione per una riacquistata vivibilità di parti della città, traffico, nettezza urbana, lotta alla microcriminalità, attenzione alle iniziative di carattere turistico e culturale. Teatro compreso.

PRESTIGIOSO CROCEVIA CULTURALE

H. - *Durante la campagna elettorale lei ha cercato di coinvolgere le forze culturali non solo napoletane. Qual è il peso che attribuisce alla cultura nella vita della città?*
B. - Queste forze sono state coinvolte perché il peso della cultura è determinante sempre e dovunque, massimamente in questa città che ha grandi tradizioni di pensiero e di elaborazione filosofica ed artistica. Non è certamente necessario, per confermare questa verità, fare un elenco dei pensatori che nei secoli si sono formati a Napoli, non è necessario, forse è addirittura impossibile, citare i pittori, i musicisti, gli scrittori, gli attori, i tecnici che ne hanno fatto la storia da tempo immemorabile. Tantissimi, da Napoli hanno preso le mosse per portare il loro lavoro tenace, geniale e generoso in tutto il mondo, facendo di Napoli un crocevia culturale di indiscutibile prestigio. Con eguale determinatezza e vivacità, Napoli ha sempre accolto con attenzione, entusiasmo e rispetto gli artisti di altre culture e formazioni, spesso includendoli nel suo tessuto in modo assolutamente naturale. Se più di recente ci sono stati momenti meno felici nel rapporto tra le forze culturali e quelle che hanno governato la città, credo che oggi si possa lavorare per superare questa diffidenza, creando nuovi momenti di incontro e di collaborazione fiduciosa e fattiva.
H. - *Che intende fare, in particolare, per le istituzioni pubbliche e private riconosciute e presenti a Napoli, e per i centri di produzione teatrale?*
B. - Dare loro la massima attenzione, cercare di comprendere i loro problemi, esserne con orgoglio il rappresentante e il garante, lavorare con loro perché i grandi potenziali culturali e artistici non vadano dispersi, legarli alla riacquistata normalità della città. Anche la cultura e lo spettacolo devono diventare in una città civile, con tradizioni tanto ricche e forze tanto vivaci, normalità, quotidiano consumo, attività insopprimibile.
H. - *Ha già in mente manifestazioni culturali o occasioni che possano in qualche modo richiamare l'attenzione dei media e degli operatori a livello nazionale?*
B. - Non è il sindaco che deve inventare o commissionare manifestazioni o occasioni di attenzione, sono gli operatori stessi che devono scegliere le loro linee culturali ritrovando compattezza e capacità di collaborazione, energia per produrre e volontà di impegnarsi, con la consapevolezza che le iniziative da loro proposte troveranno nell'Amministrazione la massima attenzione ed una assoluta volontà di collaborazione, al di fuori di ogni ipotesi di assistenzialismo spartitorio, come purtroppo è avvenuto per il passato, non sempre per iniziative di valore culturale. Napoli è una città che potrà ospitare grandi festival e incontri internazionali; alcuni operatori già stanno lavorando da tempo per legare questa città con altre città dell'Europa, secondo una vocazione antica che bisognerà incentivare in tutti i modi. Dobbiamo tutti insieme fare di Napoli una stazione di arrivo appassionante e allo stesso tempo un punto di partenza per grandi, ma anche medie e piccole, operazioni culturali e spettacolari.

RUOLO DI UNA STRUTTURA PUBBLICA

H. - *A Napoli la questione del Teatro Mercadante è diventata in qualche occasione, un vero pomo della discordia tra gli operatori teatrali. Ha già in mente un progetto che accontenti tutti?*
B. - È bene chiarire che non credo ci siano progetti capaci di accontentare tutti, men che mai a Napoli. Una scelta in tal senso credo si debba fare in tempi medio-brevi, avendo ben chiaro però che il Mercadante, per la sua storia, la sua struttura architettonica e la sua vocazione non potrà essere un teatro adatto a qualsiasi spettacolo o manifestazione. Anche in questa direzione rifletteremo sui progetti, qualificati e concreti, che gli operatori sapranno sottoporci e sulle ipotesi gestionali che dovranno essere create. Mi auguro che il Mercadante possa essere non un pomo della discordia per vanità personali o desiderio di inutili esibizionismi, ma un laboratorio progettuale che veda riunite insieme più forze e tipologie del fare teatro. Tenendo ben presente che Napoli è città che già gode di un tessuto teatrale articolato, credo che il Mercadante non debba essere un «doppione» di quel che già c'è e che funziona bene grazie al lavoro di ottimi operatori: bisogna individuare una «vocazione internazionale» per il Mercadante, facendone un «teatro cerniera» con gli altri teatri cittadini, che possa ospitare progetti pluriennali articolati e convergenti che in questo spazio, nella loro differenza artistica, possano venire valorizzati adeguatamente. Credo inoltre che il ruolo «pubblico» di una struttura come il Mercadante debba essere esaltato in un capillare lavoro di formazione del pubblico e di riflessioni sui fenomeni del fare spettacolo. □

SITUAZIONE DELLA NUOVA SCENA A NAPOLI

MARTONE: PER CONTINUARE ORA CERCO UN MIO TEATRO

«Una casa per me e per i miei compagni di lavoro: spero di contare su questo elemento di sicurezza - Ma stiamo attraversando un periodo confuso, credo comunque che la tensione sia favorevole all'arte e alla cultura».

LUISA BASILE

Mario Martone, regista ancora giovane, è già un punto di riferimento certo della drammaturgia contemporanea. Cresciuto tra i teatri-off, attraverso la cosiddetta «sperimentazione», raccoglie oggi intorno a sé generazioni diverse di attori e produce con il marchio di «Teatri Uniti» quanto fra il meglio Napoli riesce ad esportare in campo nazionale, sia in teatro che in cinema. Interprete di rottura della città di Napoli, per esprimersi Martone ha bisogno di analizzare situazioni e personaggi scomodi, ai limiti, forse perchè per interpretare bisogna sempre dare.

«Sicuramente – asserisce il regista – bisogna osare. Non ci sarebbe bisogno di un gesto, in arte, se questo gesto non osa, in quanto l'arte è il contrario dell'assestamento, della formalizzazione di uno stile. L'unica cosa che rende vivo un gesto in teatro, come in qualunque altro campo, è il suo cercare altrove: nel linguaggio, nei temi, nell'indagine. Per cui la mia attività di teatrante è sempre stata aperta a molte strade, c'è sempre stato un movimento centrifugo, nel senso che non ho mai seguito una linea unica. Ogni lavoro per me è una tappa da cui muovere per andare in un'altra direzione; non mi interessa la ripetizione di una forma, né tantomeno di una formula, di un codice da applicare di volta in volta ad ogni lavoro. Invece, mi interessa che ogni lavoro sia in progressione, un movimento naturale verso un territorio molto vasto che sta davanti a noi».

HYSTRIO - *Questo territorio, per essere dominio dell'arte, deve possedere parametri puramente estetici o deve seguire una strada più impegnata in campo politico e sociale?*

MARTONE - Non penso che le due cose siano scisse. Il valore civile che può avere l'opera di un artista sta nella sua capacità di mettersi in rapporto con la realtà, in qualunque ordine ciò sia, cioè un ordine realistico, simbolico, surreale. Qualunque sia la strada che segue naturalmente chi si esprime. Resta, ovviamente, una profonda differenza tra un'arte estetizzante e un'arte che, invece, nasce come necessità. Qualunque arte che nasce come necessità è politica.

H. - *La sua è dunque un'arte che nasce come necessità?*

M. - Non mi piace dare dei giudizi su di me, posso dire che il mio lavoro va visto all'interno del lavoro di un gruppo, delle persone con cui collaboro. Dunque, il nostro lavoro nasce come collettività; credo infatti che sia molto importante la tensione collettiva sia in teatro che nel cinema, che sono arti sì del singolo, ma anche del collettivo. Sembra un paradosso, un fatto inconciliabile, ma in tale inconciliabilità è l'interesse di queste due espressioni. Il lavoro fatto ha sempre corrisposto ai desideri, ai progetti attraverso cui cerchiamo di tracciare la nostra piccola strada.

H. - *Parlando di Lucio Amelio lei ha detto: «Lucio è un personaggio proiettato sulla scena internazionale, molto libero. Al tempo stesso, però, è un uomo che non rinnega la sua appartenenza a Napoli, un personaggio insomma profondamente napoletano». Cosa significa essere profondamente napoletano?*

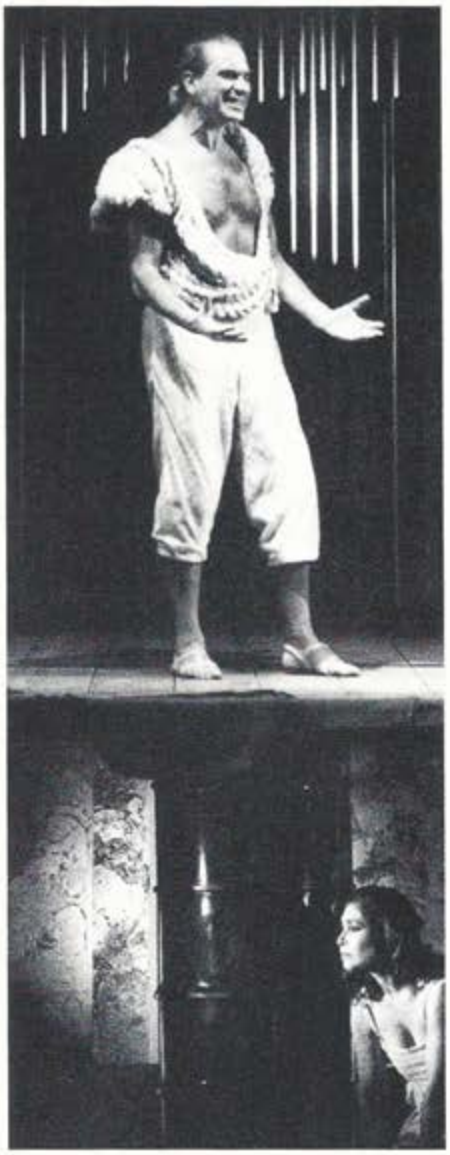
M. - Lucio Amelio, è stato un amico importante, nel campo delle arti visive ha significato molto e la sua esperienza è particolare, perchè il suo è un carattere napoletano. Si dice «carattere è destino» ed è così per lui.

H. - *E nel suo caso?*

M. - Il rapporto con il mio essere napoletano subisce due spinte, perchè da un lato sono napoletano da lunghe generazioni per parte di padre mentre, invece, per parte di madre sono di origine settentrionale. La famiglia di mia madre si è avvicinata anche traumaticamente a Napoli, per cui nella mia formazione convivono in modo conflittuale radici differenti.

H. - *Quindi essere napoletano per lei significa vivere la città in modo conflittuale, anche caparbio, visto che non se ne è allontanato?*

M. - Credo che Napoli sia una città disastrata, dove si convive con la catastrofe. Molto semplicemente credo che ciò che la nuova generazione di artisti fa stando a Napoli è rappresentare la tensione verso la verità, cioè non nascondere questo disastro come spesso si è fatto dietro la maschera dell'illustrazione cartolinesca, del folklore, di tutta una serie di luoghi comuni. Invece, accettare di convivere con questa catastrofe, senza retorica dell'ottimismo, senza pensare che esiste



CONCERTO-SPETTACOLO SU TESTI DI VIVIANI

De Simone e il male di vivere tra Brecht e il jazz anni Venti

GIULIO BAFFI

DEDICATO A MARIA, di Roberto De Simone e Raffaele Viviani. Regia (musicale) di Roberto De Simone. Scene (belle) di Giovanni Girosi. Costumi (ironici) di Annamaria Morelli. Musiche di Roberto De Simone. Con Ida Di Benedetto, Patrizia Spinosi, Virgilio Villani, Alfio Antico, Lello Giulivo, Gianni Lamagna, Antonio Sorrentino e Franco Castiglia.

Dedicato a Maria è, a detta dell'autore, Roberto De Simone, un omaggio alle donne che hanno attraversato la vita, il lavoro, il teatro, la musica di Viviani, ai personaggi veri ed a quelli nati dalla sua fantasia, che si sa bene avevano, ed hanno ancora, riferimenti concretissimi, drammatici e appassionanti. Un omaggio spettacolare e bellissimo, malinconico e rabbioso, costruito adoperando in assoluta libertà inventiva, e segno evidente di un momento molto creativo, un tessuto principalmente musicale in cui incastonare momenti dove alle parole è concesso di prendere forza sul canto, rimanendo però sempre suono, in un napoletano mescolato ad altre lingue e ad altri dialetti e reso cupo, beffato o trafitto da una continua voglia di contraddire, di negare, di chiudere un conto drammatico di infelicità.
Così l'attesa di chi si aspettava di trovare in palcoscenico un racconto con i temi ed i colori abituali di Raffaele Viviani è andata delusa. Non c'è niente in questo *Dedicato a Maria* del già visto nelle tante abituali messe in scena vivianesche. E quindi «spiazzamento» evidente dello spettatore davanti ai cunicoli bui della città sotterranea ed al loro vano disperato vagare verso i territori di un livido cabaret espressionista. La scena, pensata da Giovanni Girosi, si anima di confuse figure, lemuri vaganti in cerca di sole e di amore, figure di giovani uomini e di donne senza età che cercano di conquistarsi uno spazio nei vicoli sovrastanti, nella vana speranza di incontrare la luce, il sole, le piazze e gli accoglienti palazzi di una Napoli definitivamente lontana e negata che appare poi improvvisa dietro insormontabili muraglie di lamiera. Giochi di lieta cupezza, scambi del sesso e delle parole, in un continuo rovesciamento della menzogna che fa sembrare la gente felice mentre parla di infelicità, che mostra donne che sembrano uomini e uomini in abiti femminili. O gente senza sesso che scopre e pronuncia parole senza tempo. Corpi e sentimenti sottolineati dalle invenzioni di Annamaria Morelli che firma costumi sfuggenti come le parole, grigi e cupi, improvvisamente illuminati e illividiti di lugubri preziosità colorate di rossi. In scena ci sono gli attori e i cantanti affiatati e sicuri che sempre accompagnano il lavoro di Roberto De Simone, e qui si fanno carico della scrittura singolare loro affidata: Ida Di Benedetto, Franco Castiglia, Lello Giulivo, Gianni Lamagna, Antonio Sorrentino, Patrizia Spinosi e Virgilio Villani. Al piano Antonio Porpora Anastasio, Armando Desidery e Massimo Severino, alle percussioni Pierluigi Villani, magnifiche le incursioni improvvise della *tammorra* di Alfio Antico. Spettacolo duro e senza letizia, che ci restituisce con Viviani anche i ricordi e le voci di Brecht o di Di Giacomo, in un singolare incontro creativo con la fantasia e la creatività di Roberto De Simone. □

un'improvvisa palingenesi attraverso la «cultura», cosa estremamente retorica e poco reale. Lo stare a Napoli, lavorarvi in condizioni di difficoltà, convivere con enormi disagi sociali eppure preferire questa ad altre situazioni più comode ma meno vive, significa avere un rapporto reale con la città.

H. - *Dopo gli esplosivi anni Settanta ed il vuoto degli anni Ottanta, alle soglie del Duemila gli uomini che lavorano per la cultura e per l'arte in che modo tendono ad esprimersi?*

M. - Penso che siamo in un momento di confusione di segni, di sensi, di valori. Non abbiamo punti di riferimento. Pertanto, anche in questo caso le spinte sono due: da un lato tracciare un rapporto con il proprio passato, dall'altro non chiudere gli occhi di fronte alla complessità del mondo; cioè sapere che in ogni momento questo passato può essere scaraventato in qualcosa che non è dato conoscere ma a cui bisogna comunque essere pronti.

H. - *Lei è ottimista o pessimista?*

M. - Qualunque persona intelligente è pessimista – come dice Cacciari –. Ed è inevitabile che sia così, perchè non si può non vedere quante ingiustizie, quante difficoltà stentano a trovare risoluzione. D'altra parte c'è l'ottimismo della volontà, in quanto l'unica cosa che dà forza è l'azione individuale e collettiva: infondere un valore concreto all'azione ed alla vita.

H. - *Il lavoro con cui sta girando attualmente è* Terremoto con madre e figlia. *Progetti futuri?*

M. - Vorrei realizzare un film tratto da un romanzo di Elena Ferrante *L'amore molesto*, e in teatro mi piacerebbe tornare sperando che la grande compagine di forze che si è costituita in questi anni, intorno a Teatri Uniti, attori, registi, autori, possa trovare una casa. Spero di poter tornare al teatro contando su questo. □

A pag. 90, da sinistra a destra: Toni Servillo, Antonio Neiwiller e Mario Martone. In questa pagina, Virgilio Villani e Ida Di Benedetto in «Dedicato a Maria».

Inquietudini generazionali all'ombra del terremoto

TERREMOTO CON MADRE E FIGLIA, di Fabrizia Ramondino. Regia (intelligente) di Mario Martone. Scene di Giancarlo Muselli. Costumi di Metella Raboni. Luci di Pasquale Mari. Suono di Daghi Rondanini. Con (tutti molto bravi) Anna Bonaiuto, Valeria Milillo, Alessandra D'Elia, Sabina Cangiano e Monica Nappo. Prod. Teatri Uniti in collaborazione con AstiTeatro 15.

Incontri improvvisi di ansie, insicurezze generazionali, amori e confidenze strappate ai ricordi e ad una complicità messa ogni giorno alla prova. Ogni giorno ed ogni attimo del giorno cercando di non mentire e di ritrovare anche le tracce di quanto è andato un po' smarrito e di quanto verrà ritrovato più avanti nei comportamenti e nei sogni di una giovane adolescente che appena si affaccia alla vita.
Agrodolce commedia con cui Fabrizia Ramondino incontra per la prima volta il teatro. *Terremoto con madre e figlia* mette in scena quattro personaggi racchiusi in due, la madre e la madre-bottiglia, la figlia e la figlia-telefono. Quattro personaggi che Mario Martone ha fuso saldamente nei corpi e nelle voci di una magnifica Anna Bonaiuto, donna alle soglie della maturità provata da una vita non facile, sola con l'adolescenza ansiosa di una figlia quindicenne, e in quello acerbo, tenero e inquietante di Valeria Milillo. Rinchiuse in un appartamento dall'anonimo gusto medio-borghese, marmi senza storia e suppellettili senza futuro che sembra piuttosto una tomba. Alle loro spalle, nella loro mente, ricordo che affiora di tanto in tanto, incubo non sopito, il terremoto che ha sconvolto le case e l'assetto sociale e culturale della città in cui non si ritrova più una felicità che forse non c'è mai stata.
E quel «doppio» di loro immaginato dalla Ramondino affiora ad ogni attimo, come menzogna o come sospensione della mente e della parola, ricordo o incompiutezza del sentimento, ritrovato attraverso i frammenti della vita rimessa insieme, attraverso la tenerezza, la confidenza, il gioco dei ruoli. Come in un sogno di fanciulla abbarbicata alla cornetta del telefono, ansiosa di scoprire la vita, o come un incubo di alcoolizzata braccata dalla solitudine; entrambe rinchiuse nel loro un po' lugubre dentro che improvviso si spacca per fare entrare i ricordi, e le voci fastidiose e proterve di vicini invadenti, o le estranee, rumorose presenze, ancora fanciulle e presuntuosamente femminili, delle tre amicizie «squinzie e volgari». In un racconto in tre tempi dove la tenerezza, l'ironia e la sofferenza segnano i tempi del distacco tra una madre e una figlia, e di una città con la sua gente. Ma che è anche il racconto del desiderio insopprimibile di ritrovarsi. *Giulio Baffi*

INCONTRO CON L'ATTRICE TORNATA NELLA SUA NAPOLI

LINA SASTRI: VORREI ESSERE GIOVANNA D'ARCO

Intanto a teatro sarà Gilda Mignonet con la regia di Pugliese - Una tentazione: interpretare per il cinema un personaggio doppio, buono e cattivo.

LUISA BASILE

Occhi vivaci ed uno sguardo melanconico, una semplicità nel modo di fare, una tranquillità disincantata, acquisita in anni di lavoro; davanti ad una tazza di caffé, Lina Sastri parla di se stessa con la schiettezza che la contraddistingue. Non le piace definire il suo carattere con brevi aggettivazioni: le sembra di banalizzare il discorso, di ripetere frasi fatte, tante volte ripetute e, per questo, svuotate di significato. Dice solamente che dietro ad un atteggiamento di forza apparente quasi sempre si nasconde in lei una timidezza.

HYSTRIO - *Allora parliamo di Napoli, di questa città strana e misteriosa con la quale, soprattutto un artista, deve fare i conti, misurarsi. Il pensiero corre ad una frase di Massimo Cacciari, il filosofo-sindaco di Venezia, il quale ha dichiarato: «Napoli è l'unico posto dove valga ancora la pena di vivere: gli abitanti esprimono un ethos, una memoria della loro città...».*

SASTRI - Da napoletana sono assolutamente d'accordo, tant'è vero che da due mesi sono tornata a vivere a Napoli. Sempre di più nelle grandi città si assiste ad un appiattimento, mentre Napoli conserva un'apertura, perché esiste una vitalità, un movimento che parte dall'anima della gente. Questo la rende sempre diversa da se stessa, stimolante. Non si vogliono celare le negatività dei tempi di oggi, che appartengono a questa come ad altre grandi città; mi riferisco all'aggressività, all'indifferenza che, fino a qualche tempo fa, noi del Sud disconoscevamo completamente. Ma d'altra parte siamo a fine secolo e, come tutti i periodi di transizione, anche questo è travagliato, scosso dalla ricerca di un nuovo che ancora non s'intravvede. Eppoi, forse potrò essere tacciata di retorica, ma non è secondario che a Napoli ci siano il sole ed il mare, elementi vitali.

H. - *Lei come crede di esprimere questo ethos?*

S. - Non lo so, credo sia presuntuoso paragonare un valore filosofico ad un modo di essere. Per me Napoli è quello che ognuno è dentro di sé: io canto, so solo questo; ed è col canto che mi esprimo e, credo, comunico la poesia di questa città. Anche i miei spettacoli nascono dalle esigenze interiori di quel momento, non c'è dietro ad essi né una formula né un progetto. Questo è anche dovuto

al mio particolare rapporto con il tempo che, per me, quasi non esiste. Non c'è passato, non c'è futuro, ma solo il momento in cui si vive. Se la figura di «Maruzzella» esprimeva una sensazione di eleganza e raffinatezza, «Lina Rossa» era più carnale, più popolare. Nel mio prossimo personaggio vorrei «assolutizzare» le emozioni. Invece credo che la lingua sia un modo di essere ed abbia una dimensione culturale: è un'espressione del volto, delle mani, della gestualità, del corpo.

H. - *La memoria come la vive? Che rapporto ha col presente?*

S. - La memoria si dovrebbe legare all'esperienza, concetto che non amo. Per me, che non ho il senso del tempo, anche la memoria è presente, è quello che vivo, è quello che sono. Il passato non mi angoscia, mentre il futuro mi spaventa in quanto odio programmare, scegliere. Rifiuto tutto ciò che è inappellabile, perché limita la possibilità di cambiare idea. Questo mi ha causato non pochi problemi nel lavoro.

H. - *Il teatro napoletano, secondo lei, è ancora vivo, ricco, capace di esprimere delle tensioni?*

S. - Credo che il teatro oggi sia in crisi qui come altrove, ed è in questi momenti che si sente il bisogno di ritornare a se stessi, come ho voluto fare fortemente tre anni fa tornando alla canzone napoletana. Il tempo mi ha dato ragione, se si pensa alla copiosa produzione di canzoni che c'è oggi. La tradizione si sta perdendo perché non c'è un ricambio dei vecchi comici; poi c'è il teatro di Viviani, di Di Giacomo e di Eduardo che ha ormai un valore universale; per il resto si cercano ancora strade nuove perché sia il cinema che il teatro minimalista degli anni Ottanta vanno verso un'esaltazione politica, piuttosto che reale, del nuovo. La verità è che questo scorcio di secolo non ha partorito geni, i grandi si sono fermati al dopoguerra.

H. - *Parliamo delle sue prossime interpretazioni.*

S. - Il prossimo anno tornerò al teatro con uno spettacolo su Gilda Mignonet. Come sempre, il testo è stato scritto ed adattato per me da Armando Pugliese. I miei personaggi sono sempre rischiosi perché mai collaudati, li incontro in teatro e questo non significa che mi somigliano. Margherita Gauthier, ad esempio, era una donna forte, mentre io sono vigliacca, non ho il coraggio delle grandi azioni. Forse per questo mi piacerebbe interpretare Giovanna D'Arco. I personaggi filtrano attraverso una parte di me o forse attraverso quello che vorrei essere, quasi mi somigliano. Solo nella parte della Figliastra ho sentito una forte affinità. Ma in questo momento più che al teatro penso al cinema: vorrei interpretare un personaggio doppio, buono e cattivo al contempo, ma non so se mi sarà possibile perché ho pagato e pago il prezzo della libertà prescelta, dell'essere fuori e lontana da certi giochi, da certi meccanismi.

H. - *Cosa si augura per il futuro?*

S. - Di accettare serenamente la felicità e di prenderla come viene senza distruggerla per paura di perderla. □

Nella foto, Lina Sastri.

DISCORSO SU PASSATO E FUTURO SENZA PELI SULLA LINGUA

TROPPE OCCASIONI PERDUTE PER IL TEATRO IN CAMPANIA

Festival, rassegne e feste di piazza si susseguono nell'improvvisazione, con sovvenzioni a pioggia per i soliti beneficiari - Le ultime edizioni di «Benevento Città Spettacolo» e di «Settembre al Borgo» - Anche per le altre manifestazioni è venuto il momento di cambiare rotta - A Napoli il sindaco Bassolino è chiamato a gestire il cambiamento per restituire la fiducia.

EMILIO GIOVENTÙ

Espressioni e tendenze culturali in Campania tra occasioni perdute e spettacolo negato. Strategie e conflitti di interessi. Direttive nascoste, mai consegnate agli operatori. Improvvisazioni, finanziamenti: l'arte in Campania non cresce. Lo sviluppo è soffocato. L'inverno si supera con disinvoltura. L'estate porta come un clima di follia.

Esplodono allora le contraddizioni. Si affonda nelle speculazioni. Festival, rassegne e feste di piazza: è l'esaltazione del non-sense. Tutti complici e vittime allo stesso tempo. Il passaggio ludico è d'obbligo. Non lo è, invece, la disorganizzazione. Una quantità esaltata ed una qualità sacrificata. Sovvenzioni a pioggia sui soliti nomi e i volti di sempre. Il carosello gira e non si ferma. Una lista interminabile. Iniziative sbucano all'improvviso. Organizzatori, amministratori, promoter, factotum: si aprono i portali dei «palazzi» del potere; si aprono le casseforti. In cassa ci sono soldi prima negati. Leggi, decreti, delibere: è l'appoggio incondizionato delle amministrazioni. Sui finanziamenti delle rassegne estive vorrebbe puntare la nostra attenzione: ma l'analisi del tasso culturale ed artistico si affaccia con prepotenza alle cronache. Mille frammenti di una proposta che stenta a consacrare l'arte. La dignità del territorio spezzata in mille schegge. Una corsa contro il tempo per accaparrarsi l'artista migliore. Una parabola discendente. Dopo decenni di sperperi e di tagli consistenti alla torta-spettacolo, cala la qualità. Gli artisti si nascondono dietro nomi altisonanti. È il grido di richiamo per un plaetea informale che affolla i teatri improvvisati, gli anfiteatri rubati al silenzio della Storia. Ogni campanile un festival, un interprete di punta.

Quali le colpe? Dove gli errori?

Si additano gli organizzatori, i burocrati. Scale di valori svilite. Contenuti svuotati. I moderni parametri di giudizio sono altri: non si fondano sulla meritocrazia, non si reggono sulle capacità artistiche. Un cartellone vale il lavoro di una generazione. Ogni occasione che sfugge è l'emarginazione istantanea dal grande circuito. È la proliferazione di piccoli e grandi escamotage. Un premio, un festival del cinema, una rassegna di teatro classico. I nomi ci sono. Girano quelli di sempre. Viaggiano su cifre astronomiche. Eppure si danno in pasto ad un pubblico incosciente spettacoli riciclati, compagnie dimezzate. Si assottiglia il piccolo «esercito della salvezza» che ancora sceglie la strada del rispetto, per gli spettatori. Su tutti vegliava l'intuito di Luisa Conte: l'unica che riusciva ad incollare a quelle gradinate delle Terme di Agnano migliaia di napoletani spossati dal caldo torrido di luglio ed agosto. La sua «Estate» volava sospinta dai venti dell'entusiasmo. Una miscela di spettacolo leggero, di commedia dialettale e di grande musica leggera. Si faceva la corsa al botteghino. In quell'angolo di verde la Napoli assetata di cultura, di arte e di teatro. Era una seconda vittoria per donna Luisa. Dopo la consegna alla città della sua «bomboniera», quel Teatro Sannazzaro di via dei Mille.

Luisa Conte è andata via lasciando un campo ben seminato. Un'eredità che merita di essere gestita con la stessa pazienza e determinazione. Fuori dai compromessi. Le sue rassegne non passavano mai per atti burocratici e compromessi di sorta. Molti invece, hanno tradito.

Hanno tradito proprio quelli che si vantavano di essere nati con il germe dell'organizzazione. E gli avventori dell'ultimo istante. E così grazie alla sete di denaro, quello pubblico e quello privato, lo spettacolo in Campania non cresce. È soffocato e la depressione irreversibile dei contenuti è la sorte verso cui è destinato. Tra strette di mano e con anni di anticipo, si decide nei corridoi. Nei corridoi si costruisce l'estate della cultura a Napoli. Organizzano le manifestazioni. La Regione offre il suo aiuto.

Scende in campo la politica con i suoi «raggiri». Comuni, Province e, soprattutto, la Regione. È storia di oggi. A Santa Lucia si potrebbe decidere, attraverso l'operato e le direttive dell'assessorato al Turismo e allo Spettacolo, di finanziare stabilmente ben 22 manifestazioni. Il capitolo dal quale attingere è quello della «Promozione Turistica»: 15 miliardi a disposizione. Ma non basta. La Regione, dal primo gennaio del '95, sarà chiamata a gestire 35 miliardi destinati dal Fondo unico dello Spettacolo, ora amministrati dall'ex ministero dello Spettacolo. Ma non basta. La Regione «organizza», inoltre, fondi e riparti della legge 48 del 1985 per le attività teatrali e musicali: pochi spiccioli, una miseria. Deus ex machina, capace di sconvolgere ed esaltare. Ventidue manifestazioni.

Molte si svolgono d'estate. Molte non sono conosciute. Molte sono state escluse dall'«interesse» regionale. La Regione paga, elargisce. Le manifestazioni costano dai duecento agli ottocento milioni, anche più. Il ragioniere fa i conti. Santa Lucia distribuisce. Gli Enti provinciali per il turismo mediano per loro competenza. Gli Ept sono commissariati.

Nei singoli Comuni arrivano i progetti. Nelle mani degli organizzatori, invece, il riscatto di fette di territorio. Benevento, Caserta, Avellino, Salerno: Napoli è un capitolo a parte. «Benevento Città Spettacolo» è il capitolo su tutti. Le ultime due edizioni sono state segnate da inchieste della ma-

Qualcosa di nuovo a Cosenza: riaperto il Teatro Rendano

GIOVANNA TESTA

Dopo un lungo periodo di chiusura il Teatro Rendano di Cosenza ha riaperto i battenti. *Hystrio* ha chiesto al suo direttore artistico, Pietro Paolo Piro, di spiegare i motivi di questa crisi e come sono riusciti a uscirne.

HYSTRIO - *Teatro al Sud: quali sono le difficoltà e le strategie per salvaguardare le energie creative?*

PIRO - Le difficoltà cui deve far fronte il Teatro A. Rendano sono di natura finanziaria e conseguentemente di programmazione. Il teatro è una struttura a gestione comunale che programma sulla base dei finanziamenti pubblici e del limitato budget messo a disposizione dall'amministrazione. L'attività è legata dunque ai bilanci annuali dell'ente e pertanto la programmazione, anche quella più impegnativa, deve con grave difficoltà essere attuata nell'arco dell'anno. Si comprende quali ostacoli si frappongono ad esempio quando è necessario assicurarsi cantanti, musicisti e artisti di fama internazionale. È il caso di ricordare che Cosenza e la Calabria non dispongono di sponsor importanti, per cui le uniche risorse sono quelle suddette.

H. - *Quali sono i problemi gestionali più grossi?*

P. - Una limitata e discontinua presenza di pubblico; l'insufficienza degli interventi dello Stato; l'impossibilità di disporre di compagnie o di teatri stabili di grande importanza a causa della limitata presenza di strutture nel Meridione. Tutto ciò rende difficile l'organizzazione di circuiti tali da ammortizzare i costi.

H. - *Il Teatro Rendano riapre i battenti dopo un lungo periodo di sosta. Quali sono i motivi che portano un teatro a chiudere?*

P. - Il Teatro Rendano era stato costretto ad interrompere la propria attività dovendo adeguare strutture ed attrezzature alla vigente normativa antincendio.

H. - *Come siete riusciti, allora, a restituire a Cosenza il suo teatro?*

P. - Il teatro ha ripreso da poco l'attività grazie all'impegno dell'amministrazione, che da sola ha dovuto fare fronte ai consistenti costi imposti dalla ristrutturazione. Poiché fra la fine dei lavori di ristrutturazione e la riapertura del teatro è intercorso un brevissimo lasso di tempo non è stato possibile approntare una programmazione organica. La stagione lirica non è stata ancora allestita e quella di prosa ha subito un notevole ridimensionamento dovuto ai tempi ristretti e alla impossibilità di impegnare artisti e compagnie di rilievo.

H. - *Come sarà allestita, dunque, la stagione in corso.*

P. - La programmazione per il corrente anno comprenderà tredici spettacoli di prosa, alcune manifestazioni artistico-culturali e la ripresa del concorso internazionale «S. e G. Giacomantonio» riservato a giovani cantanti lirici. □

Parte il secondo Progetto Festival tra Campania, Liguria e forse Sicilia

LUCA DE FUSCO

La seconda edizione di Progetto Festival – attualmente in preparazione – riproporrà la collaborazione tra due regioni, Liguria e Campania, precedenti sedi del Festival delle Arti Barocche e di quello delle Ville Vesuviane. Inalterata rimane la sede genovese della manifestazione, Palazzo Ducale, mentre a Napoli viene invece abbandonato il Castel Nuovo per ritornare ad uno spazio dalla precisa caratterizzazione settecentesca, secondo la tradizione del Festival delle Ville Vesuviane.

Si tratta del Teatrino di Villa Patrizi, delizioso teatro di palazzo meritoriamente restaurato dalla società Proscenio di Villa Patrizi, che ne cura anche la gestione. Il teatrino è un prezioso, piccolo spazio situato nel centro della città, che sfoggia un mirabile soffitto affrescato e un notevole nitore di linee architettoniche.Collocando in questo luogo la sede napoletana della manifestazione operiamo una precisa scelta, obbligata peraltro in parte dalle mutate situazioni economiche. Non è possibile infatti mantenere la formula che portò al successo le Ville Vesuviane: grandi spettacoli in prima assoluta per grandi platee. Si trattava quindi di scegliere tra il mantenimento del livello quantitativo, con la fornitura di un'offerta teatrale in grado di assorbire la domanda di intrattenimento estivo dei napoletani, oppure quello qualitativo, mantenendo il carattere produttivo della manifestazione. Nel primo caso avremmo presentato spettacoli di notevoli dimensioni con grandi nomi di richiamo, scelti però in modo casuale, senza una linea programmatica; nel secondo spettacoli di dimensioni contenute ma caratterizzati da precise scelte culturali.

Abbiamo deciso di intraprendere la seconda strada scegliendo uno spazio perfettamente confacente a questa scelta. Risultano variate anche le date della manifestazione che, non essendo più ospitata in spazio all'aperto, si svolgerà nella prima quindicina di giugno. Non mutano invece le specializzazioni delle due sedi: Genova continuerà a rappresentare il polo musicale della rassegna rinnovando anche la collaborazione con l'orchestra del Teatro Carlo Felice. Napoli costituirà invece il polo teatrale con la presentazione di piccoli spettacoli settecenteschi in prima assoluta. Stiamo lavorando ad un cartellone che non presenti solo spettacoli «del» Settecento ma anche «di» questo secolo, affidati a giovani autori.

Il destino del versante siciliano della manifestazione è ancora incerto, vista la situazione caotica dei finanziamenti regionali nel settore. Si potrebbero da ciò trarre considerazioni di carattere più generale. A Genova infatti Progetto Festival non subisce variazioni, a Napoli è costretto a rimpicciolirsi per mantenere il suo livello qualitativo, in Sicilia rischia addirittura di non svolgersi affatto. Essendo le tre rassegne gestite dalla stessa struttura, questa diversificazione riconferma come l'unità d'Italia, dal punto di vista culturale, è ben lontana dall'essere compiuta. L'attuale situazione di crisi economica accentua gli aspetti di questa drammatica frattura. □

gistratura e da indagini dei carabinieri.

Bilanci e preventivi assurdi. Edizione '92, edizione '93: due vite parallele tra sprechi, sponsor inventati, uffici competenti esautorati. Disponibilità, poi negate, provocano un buco finanziario di 650 milioni: una cifra insostenibile per un Comune sulle cui spalle grava un disavanzo di 100 miliardi. E per l'edizione del '93 si gioca al risparmio. Costo di «Benevento Città Spettacolo»: 1 miliardo e 280 milioni. Questa volta non c'è la questua degli sponsor che ha caratterizzato l'edizione precedente. Luci ed ombre. Per il '94 il neo sindaco, Pasquale Viespoli, vuol vederci chiaro. Lancia un ultimatum: niente più pacchetti preconfezionati.

Vuole un riscatto culturale di tutto il Sannio. «Benevento Città Spettacolo» deve essere uno dei tanti punti di riferimento. Non è d'accordo Alfredo Balsamo: sta alla porta.

Forte dell'esperienza acquisita in tanti anni, aspetta il momento opportuno per scendere in campo. Non parla. Sulla presa di posizione del primo cittadino di Benevento non si pronuncia. Ma Viespoli è deciso: «Balsamo deve adeguarsi al nuovo corso. Vanno premiati i progetti validi, quelli degli operatori culturali, quelli delle associazioni artistiche, quelli di casa nostra».

Sotto accusa anche «Settembre al Borgo», il festival di prosa, musica e danza che, tra chiaroscuri, resta la manifestazione culturale di maggior rilievo per Caserta. Aldo Bulzoni, appena eletto sindaco, precisa che se la rassegna «dovesse impantanarsi in un'offerta mediocre, il Comune sarebbe disposto ad agire in proprio». Avvisati l'Ept di Caserta e Mico Galdieri. «Settembre al Borgo» è sempre partito con un finanziamento di un miliardo e 200 milioni. L'anno scorso, invece, ha potuto beneficiare di appena 400 milioni, stanziati, tra l'altro, appena un mese prima dell'inizio della rassegna. È sulle cifre si regge il castello difensivo di Mico Galdieri.

Dunque, la cultura, lo spettacolo in Campania. Cala il sipario. Si smonta il «palcoscenico». Finiscono le feste. L'arte d'estate, albero rigoglioso dai mille rami. Come guardarli tutti? Mille idee che si affollano: Ferragosto Avellinese, Festival del Cinema di Mirabella Eclano; La notte del Mito; I Grandi Classici nei templi di Paestum; gli Incontri Internazionali del Cinema di Sorrento; il Festival delle Ville Vesuviane; la Festa della Montagna Campana; il Festival del Cinema di Pietradefusi; il Salerno Festival; la Biennale delle Arti; la Biennale del Mare; il Raduno Internazionale delle Mongolfiere; il Premio Positano; il Festival musicale di Mercogliano; i Concerti di Ravello; l'Estate Casertana; le Panatenee di Pompei. Sono gli innumerevoli volti dell'estate culturale. Specchi artistici dove la provincia cerca l'anima e i ricordi delle sue radici. Una lunga lista, sicuramente incompleta.

Una radiografia parziale. Ma la diagnosi è ugualmente drammatica. La fruizione artistica in Campania è svilita dalla superficialità. Mancano le coordinate. E, comunque, girano centinaia di milioni. La ricaduta turistica è l'unica giustificazione accettabile per una giostra che in molti non vogliono fermare. Messaggio popolare che va dritto al cuore, ma non alle coscienze, alle intelligenze campane. In un clima di corruzione generale la gente comincia a chiedere, pretende chiarezze. Le istituzioni sono tenute a darle, a fornire risposte. Intanto Napoli, d'estate, espatria. Messa in castigo da anni di cultura negata. Nessun mecenate, eccetto donna Luisa. Estate a Napoli, una promessa mancata. Ma rispunta, intanto, all'orizzonte la fiducia.

Gli operatori culturali si affidano ai nuovi amministratori di palazzo San Giacomo. Il nuovo inquilino Antonio Bassolino, è chiamato a gestire il cambiamento. Un cartello formato da artisti, teatranti, uomini dello spettacolo, gli chiede di cambiare rotta, di navigare verso «paradisi lontani», atolli che il malaffare ha purtroppo sommerso. □

A pag. 93, il sindaco di Napoli, Antonio Bassolino.

LA MORTE HA INTERROTTO VENT' ANNI DI LAVORO INTENSO

L'EREDITÀ CHE MONACO HA LASCIATO ALL'INDA

Commissario dal '73, uomo di cultura classica ed organizzatore infaticabile, è riuscito a dare un assetto definitivo all'Istituto - Nominato alla presidenza, ha curato fino all'ultimo la preparazione del programma per il '94.

ANGELA BARBAGALLO

Giusto Monaco – morto all'età di 78 anni perché un male incurabile lo ha sottratto al mondo della cultura e dello spettacolo – era nato a Siracusa il 13 novembre 1915. Un anno dopo il mitico 1914, che segnò la prima edizione degli spettacoli classici al Teatro Greco siracusano, divenuti poi un punto di riferimento per gli appassionati del mondo antico e per una vasta, eterogenea schiera di spettatori.

Laureato in lettere alla Normale di Pisa, iniziò il suo lavoro di educatore a Livorno dove incontrò un «promettente alunno», Carlo Azeglio Ciampi; fu poi a Firenze e a Sassari (qui insegnò latino e greco, tra gli altri, a Francesco Cossiga). Da Sassari approdò a Palermo, che divenne sua città d'adozione. Nel 1962 venne chiamato a ricoprire la cattedra di Filologia classica nella facoltà di Lettere dell'Università palermitana. Nel 1973 divenne preside della facoltà, incarico che svolse per due trienni. Quello stesso anno fu nominato anche commissario straordinario dell'Inda, l'Istituto Nazionale del Dramma Antico.

Cominciò così un'avventura che Giusto Monaco trasformò in un viaggio di vita e di pensiero indissolubilmente legato al destino dell'Inda. Con passione e determinazione curò l'edizione del XXIII ciclo di spettacoli classici che quell'anno, il 1974, coincidevano con la celebrazione del sessantennio dalla loro nascita. Proprio in quell'occasione divenne palese il suo progetto culturale, come lui stesso chiarì nel corso di una conferenza stampa: «Il contatto col mondo antico è un contatto di esperienze, che non significa però un'accettazione incondizionata di tipo archeologico, un'accettazione come quella che Eliot chiamava "un provincialismo cronologico". L'uomo di oggi deve avere un rapporto con il passato per trarne tutto il possibile insegnamento».

Niente archeologia e niente dissacrazione, dunque conferma sul piano etico del teatro antico in epoca moderna.

Le sue affermazioni trovano immediata eco nelle *Troiane* di Euripide (la regia fu firmata da Giuseppe Di Martino). Per la prima volta, passato e presente si fusero per trasmigrare nella patria della protesta politica, della condanna della guerra (in quel momento la guerra del Vietnam), dell'appello alla pace. Ecuba, Menelao e Cassandra, dalla cavea del teatro greco di Siracusa, urlarono parole antiche e ascoltarono i lamenti moderni dei soldati del Vietnam attraverso la lettura delle loro lettere inviate dal fronte. Fu uno choc per tutti gli spettatori.

Ricordo ancora la tempesta di emozioni che cominciò a serpeggiare tra i gradoni del teatro greco: molti si alzarono in piedi per applaudire a scena aperta, altri deprecarono a gran voce lo stravolgimento della tragedia di Euripide. *Le Troiane*

Ha ridato fama internazionale all'Istituto del Dramma antico

ANDREA BISICCHIA

Proveniva dalla filologia classica quando fu nominato commissario dell'Inda, e i pettegoli misero subito in dubbio le sue capacità organizzative. Dopo alcuni anni dovettero ricredersi, tanto da mettere in dubbio le sue qualità di studioso, dato che sembrava nato per l'organizzazione. Il suo valore consisteva nel rendere semplici le cose difficili, nel dare credibilità alle cose incredibili; ma soprattutto nel recuperare lo spirito di un istituto, come quello del Dramma antico, con gli stessi mezzi con cui recuperava certe commedie di Plauto, come il *Rudens* o il *Curculio*, o tragedie di Ennio, come la *Medea*.

In tutto quello che faceva immetteva una passione smodata, un lavoro strenuo che non amava mostrare, perchè quando te ne parlava sembrava cosa da poco: ma, chi conosce e vive di teatro, riconosce le grandi difficoltà che esistono per ottenere certe garanzie. Era la stessa passione che si notava nelle sue traduzioni, passione che non andava spesso d'accordo con la filologia, ma lui se lo poteva permettere essendo un filologo. Quando lessi il suo *Edipo* – rappresentato nell'ultima stagione del suo commissariato, dato che prima di morire era diventato presidente – ciò che mi colpì fu la modernità, l'uso abile del linguaggio che tendeva ad imporsi sulla scena. Aveva messo in bocca a Tiresia il significato della sua traduzione quando, rivolgendosi ad Edipo, gli fa dire: «È stato il successo a rovinarti».

Edipo, liberando Tebe dalla sfinge omicida è diventato, nell'interpretazione di Monaco, non tanto l'eroe riconosciuto, quanto l'uomo che ha raggiunto il massimo del successo, proprio come quello del suo traduttore, il cui successo era consistito nel riportare a fasti internazionali un istituto che stava per agonizzare. Giusto Monaco amava il consenso; era felice quando vedeva il teatro greco di Siracusa colmo di persone, quando poteva far conoscere l'esito degli incassi sempre più elevati, negli ultimi anni. Ogni volta che ci incontravamo mi trasmetteva la sua ossessione per i problemi amministrativi; era consapevole che, pur essendo responsabile di un ente pubblico, si trovava a gestirlo con le stesse normative di un ente privato, quindi con l'attesa dei contributi che arrivavano sempre in ritardo e che mettevano in discussione la stessa realizzazione degli spettacoli. Però non si scoraggiava; lottava con caparbietà e riusciva sempre ad andare avanti, come se i mille ostacoli fossero solo apparenti. Riusciva, con abilità, a fare convivere la parte culturale con quella amministrativa, dando ad entrambi quel taglio di modernità con cui organizzava i famosi convegni dell'Inda pubblicati sulla rivista *Dioniso*, sempre vivi, aggiornati, connessi con nuove prospettive, con nuovi modi di considerare i problemi storico-artistici. Non credeva nei paradisi perduti; pur essendo un uomo di fede era convinto che per il teatro i paradisi dovevano ricercarsi sulla Terra, e che un ente classico come l'Istituto del Dramma antico, non poteva alimentarsi di nostalgie, ma di realtà vive e di lotte quotidiane. □

segnarono l'inizio della intensa attività di Giusto Monaco: ventun'anni di infaticabile, fruttuosa gestione sostenuta da una vasta e raffinata cultura.

Nel 1993, finalmente, l'Inda uscì dal lungo periodo del commissariamento. Giusto Monaco, che per tanti anni aveva inseguito il sogno di costruire un assetto definitivo dell'Istituto, con la stesura e l'approvazione dello Statuto raggiunse il suo obiettivo e divenne presidente, non senza mal riusciti tentativi di opposizione. Con la nomina di Manuel Giliberti a vicepresidente e di Giorgio Punzo a direttore generale, la macchina organizzativa dell'Inda, oggi è pronta a ripartire.

In occasione degli ottant'anni di attività, fin dallo scorso settembre è stato formulato un programma più ampio che prevede l'allestimento di tre drammi. «Un compleanno come questo merita qualcosa di straordinario» aveva ripetuto Giusto Monaco fino alla fine.

GLI ULTIMI APPELLI

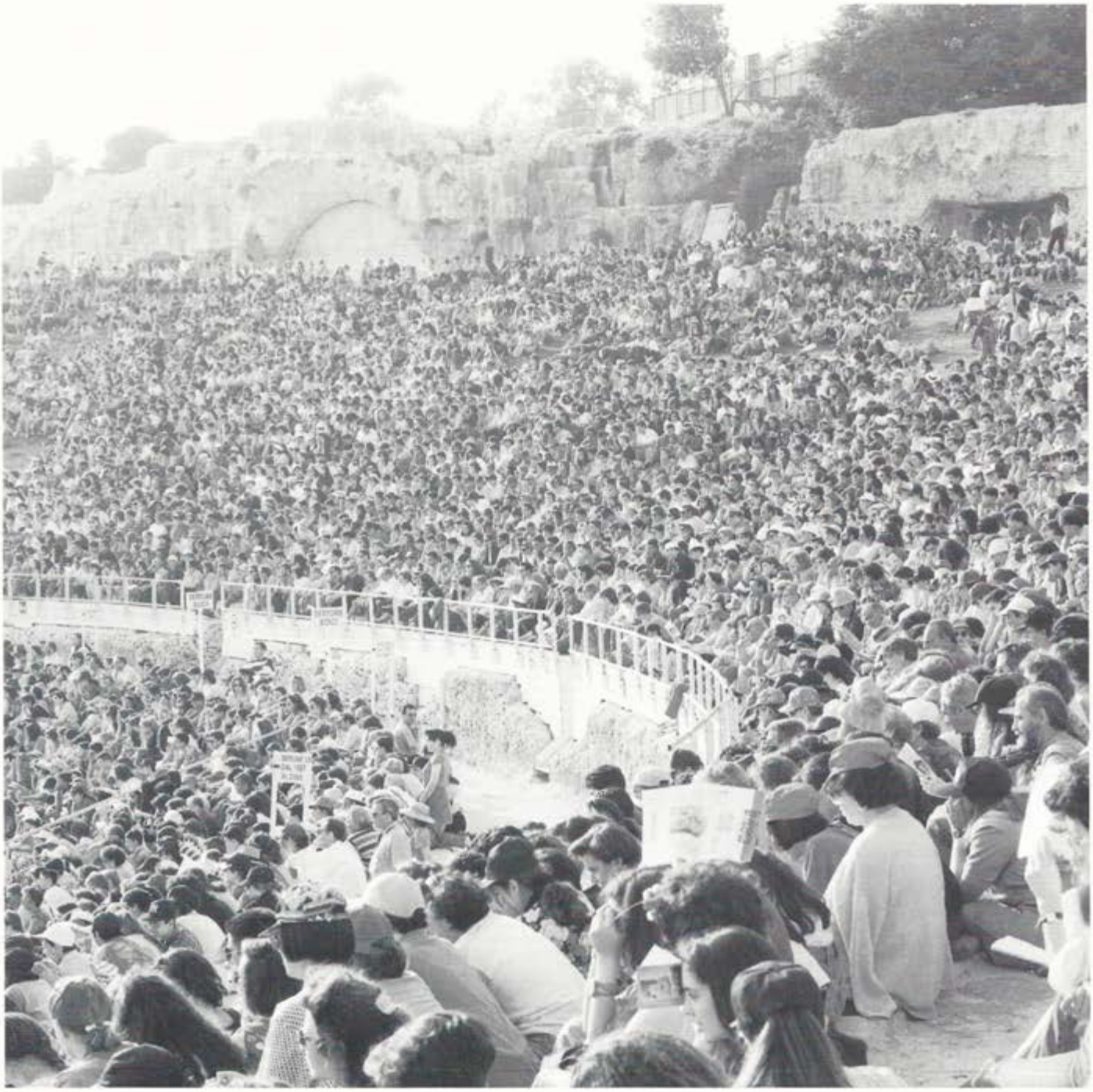
A questi traguardi è arrivato il presidente dell'Inda. La sua morte non ci ha sorpresi, perché sapevamo del male che, inesorabilmente, lo allontanava da noi. Lui stesso è morto nella piena consapevolezza della fine, preoccupato di definire gli ultimi dettagli del XXXIII ciclo di spettacoli classici.

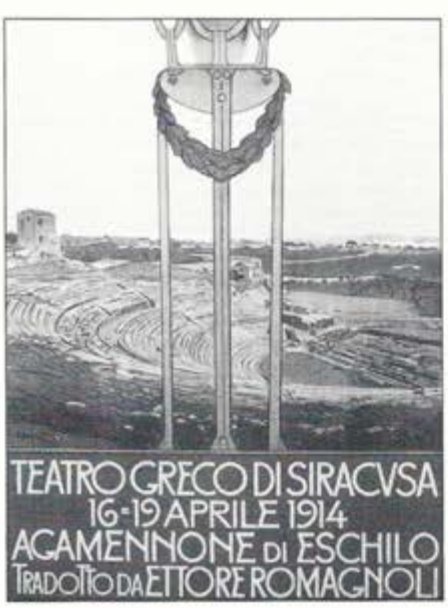
«La malattia mi impedisce di essere presente a Siracusa e a Roma come avrei voluto, per continuare a lavorare... – ha detto Monaco ai suoi collaboratori, in un messaggio registrato – So che non sarà facile e che come sempre mille problemi sorgeranno come in una specie di corsa ad ostacoli, prima di poter raggiungere gli obiettivi che insieme ci siamo prefissi. Chiedo a ciascuno di voi di rinunciare a qualcosa di suo a favore del comune sentire».

Ma l'ultimo appello, cosciente che non ce l'avrebbe fatta a resistere ulteriormente alla malattia, Giusto Monaco l'ha rivolto al Presidente della Regione Sicilia, Franco Martino: «È ventun'anni che sto insistendo perché il governo regionale faccia qualcosa di bello e di nobile per l'Inda. Ogni volta che salta fuori il nome dell'Istituto qualche deputato crede o fa credere che si tratti di favorire un ente inutile. Non è assolutamente così. L'Inda porta alla Sicilia prestigio, onore e fama ma anche denaro. Per il XXXII ciclo di rappresentazioni classiche sono arrivati da tutto il mondo oltre centomila spettatori, riversando sulla Sicilia anche un fiume di denaro privato. Secondo un calcolo per difetto, sono circa 22 miliardi messi in giro da 4 miliardi di denaro pubblico elargiti giustamente dalla Regione all'Istituto. Ora, se non è giustificata una legge di questo genere (Giusto Monaco ha invocato una legge speciale per sottrarre l'Inda alla precarietà dei contributi biennali), quale legge si può giustificare? Mi appello al presidente Martino, persona capace e intelligente, affinché si faccia, finalmente, una legge il cui schema è già stato presentato dal governo regionale. Aspetto che ci sia una presa di posizione responsabile, mi permetto di dire onorevole per la nostra terra. Grazie».

La scomparsa di Giusto Monaco lascia aperto il problema della sua successione. Non si tratta di assicurare un normale avvicendamento di ruolo; il successore di Monaco dovrà possedere quei requisiti indicati dallo Statuto dell'Inda: competenza scientifica e teatrale, conoscenza filologica della classicità greca e latina. Tutti si augurano che tutto ciò si possa compiere entro limiti di tempo strettamente fisiologici e al riparo da nomine «politiche», che renderebbero vana la fatica di Giusto Monaco. □

A pag. 95, Giusto Monaco al teatro greco di Siracusa nel 1992. In questa pagina, ancora Monaco con i ragazzi vincitori del concorso nazionale sugli spettacoli del 1992. Nella pagina successiva, il pubblico durante gli spettacoli e un manifesto di Leopoldo Metlicovitz.





Questo il programma del XXXIII ciclo degli spettacoli classici a Siracusa

AGAMENNONE, di Eschilo, regia di Roberto De Simone, dal 12 maggio. Interpreti Mariano Rigillo (Agamennone) e Ida Di Benedetto (Clitennestra). In scena la fine del grande vincitore della guerra di Troia, ucciso insieme alla profetessa Cassandra, la principessa troiana divenuta sua schiava, dalla mano vendicatrice della moglie Clitennestra, che lo punisce per avere sacrificato, molti anni prima, la figlia Ifigenia affinché la dea Artemide consentisse all'armata greca la partenza verso la Troade.

ACARNESI, di un Aristofane poco più che ventenne, regia di Egisto Marcucci, dal 13 maggio. Interpreti Marcello Bartoli, Luca Biagini, Tuccio Musumeci e Sebastiano Tringali. Propone la vicenda di Diceopoli, cittadino ateniese che durante la guerra del Peloponneso stipula per conto proprio una tregua con i nemici Spartani, e fruisce così di tutti i vantaggi della pace (merci e derrate a buon mercato, feste, baldorie), mentre guai di ogni genere cadono sulle spalle di Lâmaco, generale che incarna la mania della guerra.

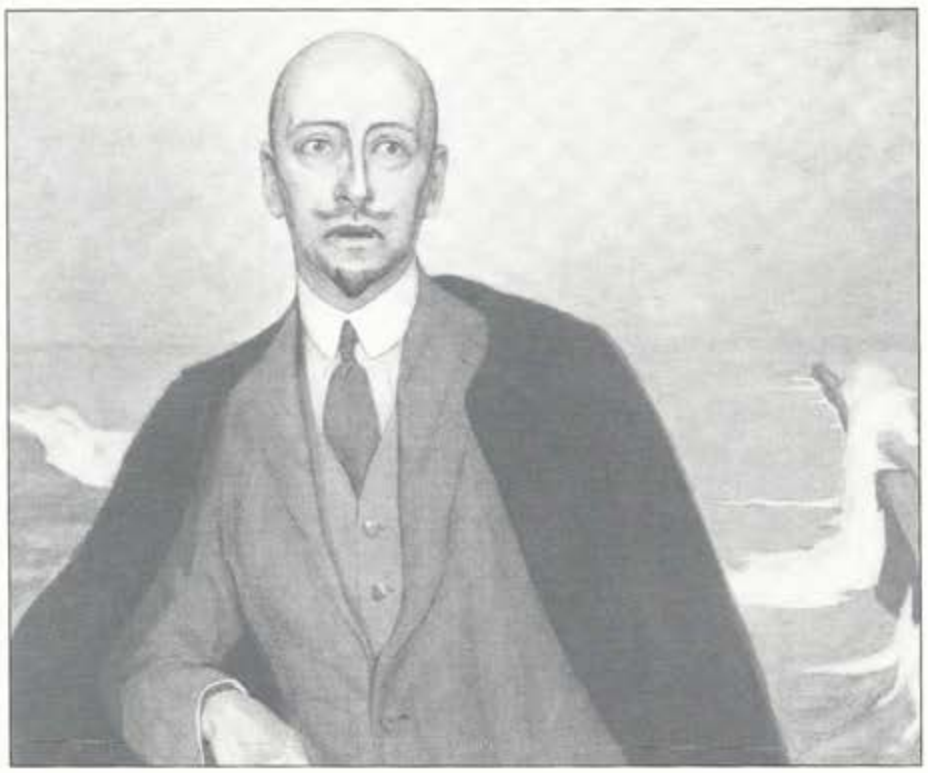
PROMETEO LEGATO, attribuita ad Eschilo, regia di Antonio Calenda, dal 28 maggio. Interpreti Roberto Herlitzka (Prometeo), Piera Degli Esposti (Io), Gabriele Ferzetti, Nello Mascia e Antonio Zanoletti. Porta sulla scena, dal momento in cui viene incatenato a una rupe scoscesa fino a quello in cui Zeus lo fa sprofondare sotto un terremoto, l'indomito campione della libertà e dell'altruismo, dell'opposizione alla tirannide e dell'apertura del pensiero verso nuove conquiste. □

UNA NUOVA PRODUZIONE DELLO STABILE CATANESE

LA FIACCOLA DI D'ANNUNZIO O L'ULTIMA VERA TRAGEDIA

Dopo Servo di scena *e* Il caso Notarbartolo *Piero Sammataro si misura come regista e interprete con questo testo che richiede vigore e innocenza.*

CARMELITA CELI



Per Piero Sammataro questa stagione di prosa è risultata particolarmente densa di prove significative. Prima il *Servo di scena* di Harwood, che lo ha visto festeggiatissimo nel ruolo del titolo accanto a Turi Ferro; poi *Il caso Notarbartolo*, la novità di Filippo Arriva in cui Sammataro era l'avvocato di parte civile Giuseppe Marchesano, una delle figure-chiave nei tre processi per il primo delitto eccellente della mafia. E ancora *Ai vecchi e ai giovani* (anche questa una produzione dello Stabile catanese come le precedenti), spettacolo che lo stesso Sammataro – regista ed unico interprete – ha ricavato da alcuni capolavori di Pirandello. E adesso, fatica per coronare altre fatiche, *La fiaccola sotto il moggio* di D'Annunzio, «la perfetta delle sue tragedie», come piaceva dire all'autore.

La locandina della spettacolo sarà questa: regia di Piero Sammataro, scene e costumi di Francesco Contrafatto; nel cast Umberto Ceriani, Piero Sammataro, Deborah Bernardi, Marisa Della Pasqua, Edda Valente, Mariella Lo Giudice, Barbara Gallo, Doriana La Fauci e Miko Magistro.

HYSTRIO - *Il lutto si addice a Gigliola (della* Fiaccola*), per molti versi gemella di Elettra. Ma D'Annunzio si addice al 1994?*

SAMMATARO - Sarebbe come chiedersi se Molière si addice al 1994 e con lui Shakespeare, Goldoni o il nostro maestro Pirandello. La risposta è sì, per tutti loro e insieme con loro per D'Annunzio, che del teatro non poté quasi mai fare a meno, lui che fin dalla nascita fu fratello dei grandi, da Cechov – che nasceva nel 1860, appena tre anni prima del Vate – allo stesso Pirandello, che veniva al mondo nel 1867. Ebbene, in quel rimescolio di passioni, fermenti e rigurgiti d'alto profilo culturale ed intellettuale D'Annunzio respirava a suo agio, al punto da creare un testo teatrale come *La fiaccola sotto il moggio*.

H. - *Quanto è teatrale la prova di D'Annunzio e quanto può, un attore di oggi, sentirsene intrigato?*

S. - Nella stessa misura in cui un attore inglese di oggi si sente intrigato da Shakespeare, nè più nè meno.

H. - *Perchè la* Fiaccola *è stata definita l'ultima vera tragedia?*

S. - È l'ultima volta che gli dei scendono in campo. La tragedia vera è tale soltanto quando il destino è nelle mani degli dei e l'uomo non può fare altro che andare incontro al fato. Se con l'avvento del dramma scespiriano tutto si converte in umano, D'Annunzio ha avuto per contro la capacità di disegnare la struttura di una tragedia a tutti gli effetti.

H. - *Non sono poi stati tanti quelli che si sono cimentati nella* Fiaccola*, dagli anni Cinquanta ad oggi. Si ricorda l'edizione della Compagnia dei Giovani con Valli e la Falck. Prima c'era stato l'allestimento con Santuccio, Brignone e Mauri, e nel '68 l'edizione della Fortunato insieme ad Umberto Orsini. Come mai?*

S. - Credo che per proporla occorra purezza d'animo. Bisogna essere fanciulli, credere ad ogni costo al «gioco» che si è deciso di seguire. In altre condizioni il teatro non avrebbe senso.

H. - *Si può avere qualche anticipazione sulla sua messinscena?*

S. - La tragedia affronterà la ribalta esattamente nella forma in cui è stata scritta: una specie di thriller di grandi proporzioni. Per raccontarla basterebbe rammentarsi dell'*Elettra* o di *Amleto* ma in quel ribaltamento di sesso – Gigliola è una donna – voluto da D'Annunzio. È la storia di una figlia che cerca di vendicare l'uccisione della madre ma è anche una sorta di viaggio senza esito, quasi l'errore di una tragedia che non può fare il suo corso. Gigliola non riuscirà a riscattare la morte di sua madre e sarà, per contro, suo padre che consumerà il delitto liberatorio. Ecco che l'eroina non è tale fino in fondo perchè non può portare a termine ciò che appartiene al suo ruolo.

H. - *Ancora una spiegazione. Sul titolo:* La fiaccola sotto il moggio.

S. - Trae origine dal Vangelo secondo Matteo. Voi siete il sale della terra, diceva Cristo, e la luce non può essere nascosta. Quando accendete una lanterna lo fate per vedere e non mettete «la fiaccola sotto il moggio». È da qui che D'Annunzio trae ispirazione per enunciare questo fantastico gioco di paure in cui ognuno ha una verità da occultare: tutti ne sono a conoscenza ma nessuno parla. Alla fine, l'evento sarà compiuto ma ne verrà fuori sporco, deturpato, distrutto dalla totale mancanza di verità.

H. - *Di tutte le versioni della* Fiaccola *che hanno già calcato le scene quale salverebbe e quale invece darebbe alle ortiche?*

S. - Vanno tutte bene sul piano formale, la questione è che si continua a centrare l'attenzione su D'Annunzio letterato e scrittore e non sull'uomo di teatro, quando fa teatro come nella *Fiaccola*. E a teatro la legge è sempre quella: scavare a fondo. □

Nella foto, Gabriele D'Annunzio ritratto da Romaine Brooks.

U' RIFFANTI
ALLO STABILE

Il teatro di Martoglio restaurato a Catania

A Romano Bernardi, regista e da tempo «chirurgo» instancabile ed indispensabile di canovacci (del teatro dialettale di tradizione) bisognosi di cure, abbiamo posto alcune domande, in relazione a *'U Riffanti* di Nino Martoglio, di cui ha recentemente curato l'adattamento e la regia con la scena e i costumi di Roberto Laganà e l'interpretazione di Tuccio Musumeci, Guia Ielo, Angelo Tosto, Margherita Mignemi.

HYSTRIO - *Esiste un autentico missionario della risata, il catanese Nino Martoglio (che già da qualche lustro trova in Tuccio Musumeci un magnifico alter ego), ed esistono anche diverse commedie cosiddette «maggiori» dello stesso che avrebbero certamente passato la ribalta più facilmente e senza lifting. Invece la scelta è caduta proprio sul* Riffanti. *Perchè?*

BERNARDI - Tutto sommato io mi trovavo d'accordo con chi non volle mai mettere in scena questa commedia, così com'era stata scritta. Primo tra tutti Angelo Musco, che dopo qualche rappresentazione ebbe a dichiarare di non volervi più mettere mano. *'U Riffanti* trovò poi cittadinanza a Catania, venticinque anni addietro, ma soltanto per lo spazio di due o tre repliche, mentre non era mai andata in scena allo Stabile. Pure, non mi ha mai lasciato la convinzione che la commedia, per quanto «minore», aveva degli spunti interessanti che, sviluppati, potevano ricaricarla di nuovo valore.

H. - *Cioè, per essere più espliciti?*

B. - L'operazione secondo me necessaria, cui l'ho sottoposta, ne ha fatto una commedia di costume impregnata di spirito farsesco.

H. - *Che faccia aveva il «Riffanti» della tradizione e che faccia ha quest'altro?*

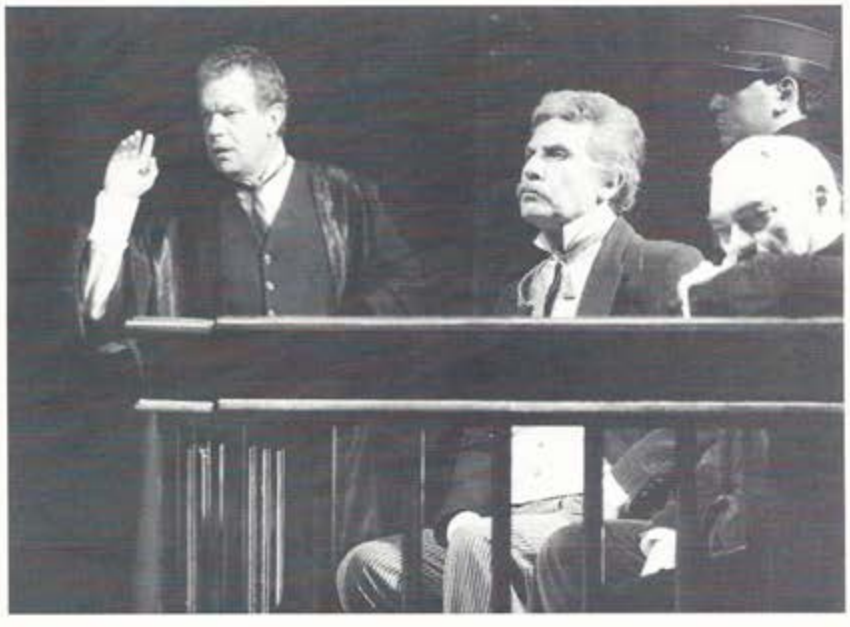
B. - Nell'originale è un poveraccio, un traffichino che si dà da fare in mille modi e, informato dell'esistenza della «monaca di casa» (una sorta di santona che vive da eremita e dispensa benedizioni e profezie a chiunque vada a farle visita), vuole assolutamente sposarla. Ma soltanto per avidità e miseria: lei è ricca ma vecchia e brutta. La *'za monaca*, sempre nel vecchio canovaccio, rifiuta recisamente. Nella nuova versione (che il pubblico per parte sua ha festeggiato con un «tutto esaurito» sera dopo sera, n.d.r.) lei è giovane, ma finge di avere una gobba – che in realtà è una sacca rigonfia di quattrini ben nascosti –. Non nasconde, invece, l'intenzione di sposare il «Riffanti», quasi per ragioni di sicurezza, visto che abita in una zona completamente isolata (la tradizione vuole che si tratti di Linguaglossa, un paesino alle falde dell'Etna, n.d.r.). Ebbene, in questo caso è lui a rifiutare, finchè non viene a sapere la verità: la «monaca» non è affatto vecchia ed è ancora attraente, sicchè accettare, da parte di lui, è il minimo. La ricchezza imbruttisce ma non sempre. Non è vero, ma è bello dirlo.

H. - *Chi ha paura dei filologi?*

B. - Non io, in tutta franchezza. I filologi non fanno il teatro, soprattutto questo teatro che vive di pubblico, che si mescola agli umori della platea. Un'alchimia dalla quale i teatranti non possono prescindere, anche a costo di toccare, ritoccare, cambiare. Non mi sento per nulla un profanatore se affermo che, qualche volta, il testo non va rispettato. *Carmelita Celi*

PALERMO - *È andata in scena al Teatro Massimo la prima rappresentazione di tre atti unici di Dino Buzzati, messi in musica da Luciano Chailly. Si tratta di* Procedura penale, Il mantello, Era proibito, *scritti tra il 1959 e il '63. Direttore Karl Martin, regista Filippo Crivelli, scene e costumi di Buzzati stesso e di Maria Pezzi.*

CATANIA: *IL CASO NOTARBARTOLO*



Va in scena in Sicilia il primo delitto eccellente della mafia

IL CASO NOTARBARTOLO, di Filippo Arriva. Regia (diligente impaginazione d'epoca) di Alvaro Piccardi. Scene e costumi (id.) di Lorenzo Ghiglia. Musiche (impressionismo evocativo) di Diego Dall'Osto. Con Ilaria Occhini (appassionata), Piero Sammataro (intenso), e più di venti attori, alcuni in ruoli multipli, fra i quali incisivamente efficaci Miko Magistro, Pippo Pattavina, Sergio Basile, Leonardo Marino, Ignazio Pappalardo. Prod. Stabile di Catania.

Il caso Notarbartolo fu, cent'anni orsono, una sorta di affare Dreyfus all'italiana. Dalla Sicilia, dov'era scoppiato, sconvolse il Paese. Fu il primo delitto eccellente della *maffia* (allora la parola la si scriveva così, con due *f*) e nei suoi retroscena, nei suoi risvolti giudiziari, nel suo epilogo inopinato c'era già tutta la Sicilia del malaffare, quella che in questi anni ha occupato le cronache della criminalità: il patto del diavolo fra la politica e la società mafiosa, la connivenza fra corrotti e corruttori, le indagini sviate, i maxiprocessi con l'assoluzione dei colpevoli, i testimoni comprati, uccisi o «suicidati», la lotta spietata per il controllo dell'alta finanza.
All'origine l'assassinio di un nobile, il marchese Emanuele Notarbartolo, colpito con una ventina di coltellate sul treno che lo portava a Palermo dalla sua tenuta di Mendolia. Banchiere di specchiati costumi, Notarbartolo aveva osato denunciare gli oscuri affari del Banco di Sicilia egemonizzato da potentati finanziari dell'isola, che si servivano di politici deviati come l'onorevole Palizzolo. Questi, patrocinato da Crispi nientemeno, s'era legato ad una mafia già consapevole del potere che gli conferivano le armi dell'intimidazione e della corruzione, e che stava uscendo dalle sue storiche origini contadine per diventare urbana.
Indicato come il mandante dell'assassinio, compiuto materialmente dal massaro mafioso Giuseppe Fontana e da un altro sicario, il Palizzolo era stato in prima istanza , dalla Corte d'Assise di Milano, ritenuto colpevole insieme ai mandanti ma, dopo oscure manovre, prosciolto alle Assise di Firenze, e restituito alle sue attività malavitose. Manco a dirlo, testi a discarico assai potenti come Ignazio Florio, esponenti della conservazione come il Pitré e il Natoli, giornali controllati dagli agrari e dalle banche si schierarono con il deputato, «persona proba e onesta», e gridarono ai quattro venti che la mafia era una «pura invenzione» per calunniare la Sicilia. Rimasero soli a difendere la memoria di Notarbartolo la vedova e il figlio, ufficiale.
Da questo caso, che anticipava tristemente tanti altri delitti rimasti impuniti, il giornalista catanese Filippo Arriva, non nuovo ad imprese teatrali di impegno civile, ha tratto questa *compilation* per le scene che lo Stabile di Catania – nel ricordo di un'altra vittima della mafia, il giornalista Giuseppe Fava – ha allestito con larghezza di mezzi. La ricostruzione è accurata, sulla pagina e sulla scena; sono apprezzabili sia lo sforzo dell'autore di uscire dalle angustie del «teatro documento» che la meticolosità con cui il regista Piccardi ha assolto il difficile compito di fondere il pubblico e il privato della vicenda in una Sicilia ricostruita con scrupolo tra fine Ottocento e primo Novecento. Quanto agli attori, devo dire che fanno del loro meglio, spesso riuscendo convincenti, per uscire dagli stereotipi di una ricostruzione storica e umanizzare i loro ruoli: sicché lo spettacolo contiene in sé una carica di impegno civile che, soprattutto nella seconda parte – più mossa – riesce a muovere il pubblico allo sdegno e alla pietà per le vittime.
Due figure «positive» assumono luminoso risalto nella cupa storia : la vedova di Notarbartolo, muratasi in casa a Palermo dopo l'ingiusto verdetto, e che evoca il caso davanti ad un giovane giornalista, e l'avvocato Marchesani, un Di Pietro dell'epoca, sconfitto ma non domo. Ilaria Occhini, la vedova, è con fierezza e dignità la figura di prua della sete di giustizia della Sicilia onesta; e nell'epilogo sa commuoverci dicendo la sua determinazione nel testimoniare. Piero Sammataro è, con un impeto corretto da amaro pessimismo, l'avvocato che accusa. Intorno si muovono le figure malavitose, nelle quali noi riconosciamo fin troppo i mafiosi e i corrotti di oggi; e qui credo di dovere elogiare particolarmente il Pattavina, il Basile, il Pappalardo. *Ugo Ronfani*

RITRATTO DELL'ECLETTICO INTELLETTUALE NAPOLETANO

SLANCI E CONTRADDIZIONI DI BRACCO L'AUTODIDATTA

Giornalista dall'età di diciassette anni, lavorò per il cinema e per il teatro senza trascurare l'impegno politico - Il successo di Sperduti nel buio.

FRANCO C. GRECO

Forse in Roberto Bracco, se ne valutiamo l'esistenza e la produzione, gli interessi e le attività, gli slanci e le contraddizioni, non è facile sciogliere, se non sul piano biografico, il rapporto fra la professione di giornalismo e quella artistica, fra giornalismo e letteratura, fra giornalismo e teatro, anche perché si può dire nel senso pieno che egli sia nato giornalista: praticando la professione fin da diciassettenne vi ha costruito una cultura da autodidatta che la scuola non gli aveva conferito. E Bracco, non solamente nel tempo, prima è stato giornalista, quindi drammaturgo e, come in una sorta di emblematica sovrapposizione, prima brillante uomo di mondo, poi letterato arguto e intellettuale risentito, prima generoso cultore di amicizie e d'ideali, poi fiero antifascista; prima scrittore per le scene, poi per il cinema; prima cronista di luoghi e persone ed eventi, poi narratore di storie e psicologie e rapporti umani.

Peraltro, se può apparire riduttiva questa sorta di dimensionamento «giornalistico» della attività artistico-letteraria di Bracco, ne esce rivalutata la stessa sua professione di giornalista, che può figurare quale apporto personale alla storia del giornalismo italiano da parte di un intellettuale vivace che seppe conferire varietà di tinte ad una osservazione umana e sociale ricca d'interessi, e soprattutto quale originale contributo alla definizione della figura dell'inviato speciale.

Ma può anche apparire, nell'eclettismo della figura di Bracco, come elemento sottostante e costante d'ogni sua attività di narratore, drammaturgo, soggettista e sceneggiatore cinematografico, poeta, teorico dell'arte e del teatro e conferenziere: una giornalistica facilità, varietà, ricchezza e brillantezza di scrittura sarebbero le modalità di produzione di un intellettuale che si colloca sempre da un agevole punto di osservazione, o almeno esteriore; di un intellettuale rapido nel cogliere le mode e le correnti culturali ma non motivato a risalirne i corsi, ad attingerne le fonti, a scandagliarne le profondità.

Il giornalismo di Bracco come limite, dunque? Potrebb'essere, con riferimento però al giornalismo «storico» che va dalla metà dell'Ottocento al primo ventennio del Novecento, cui lo stesso Benedetto Croce dedicò particolare attenzione, e che a Napoli contraddistinse una lunga stagione culturale e letteraria e politica: da Torelli a Cafiero, da Uda a Verdinois, da Boutet a De Martino, da De Zerbi a Scarfoglio alla Serao a Russo e così via. Un giornalismo che trasformava contemporaneamente i due poli entro i quali veniva praticato: la figura tradizionale dell'intellettuale, che precipitava anche politicamente dentro gli eventi; la pratica della letteratura, che si misurava con la vita e la realtà.

Ma perché non capovolgere il punto di vista, e

Appunti per una bibliografia a cinquant'anni dalla morte

Proprio un anno fa, nel 1993, è caduto il cinquantenario della scomparsa di Roberto Bracco, ancora una volta affidato al solo ricordo della città di Sorrento, che già nel 1983 ne aveva celebrato il quarto decennale con una serie di manifestazioni (una mostra di cui è rimasta una *Guida* edita in quell'anno, un convegno, degli incontri ecc.) chiuse dalla pubblicazione di un volumetto di *Atti* (Sorrento, 1985, pagg. 71) nei quali Federico Frascani, Enrico Fiore, Sarah Zappulla Muscarà, Francesco De Martino, Mario Quargnolo, Luigina ed Enzo Puglia, si occuparono di censura, antifascismo, antidannunzianesimo, cinema e rapporti di Bracco con Benedetto Croce.

Eppure, non di rado, si è costretti a tornare a Bracco ed a fare ancora i conti con la sua figura di intellettuale ed artista moderno e con la sua opera di drammaturgo, scrittore, sceneggiatore, cineasta.

Per la storia del cinema, ad esempio: nel 1987, Alfredo Barbina aveva dedicato specifica attenzione al Bracco di *Sperduti nel buio* (supplemento al n. 4/1987 di *Bianco e Nero*, pagg. 156), ricostruendo non solamente le vicende del film ricavato dal testo teatrale e riproponendone la sceneggiatura, ma anche riattraversando la collaborazione ed il rapporto tra Bracco e Martoglio alla luce delle lettere che il Museo-biblioteca dell'attore di Genova conserva nell'Archivio Martoglio, e le carte ritrovate nell'Archivio Bracco, conservato presso la famiglia degli eredi Del Vecchio in Napoli (va ricordato che carte bracchiane sono anche nella Biblioteca nazionale Vittorio Emanuele III di Napoli).

Per la storia, inoltre, del teatro italiano tra Otto e Novecento: nel 1989, Janine Monet-Genty ha dedicato a Bracco un saggio che ne illustra le condizioni di vita e di lavoro in quel particolare momento di cultura e pratica attorica (in *Misure critiche*, a. XIX, n. 70-71/1989, pagg. 7-30).

Per la storia della censura durante il fascismo e del rapporto che con esso tennero gli intellettuali italiani: ciò che ricorre nei numerosi e recenti saggi di Pasquale Iaccio editi presso l'editore Guida di Napoli ed in diversi periodici.

Per la storia, infine, del teatro napoletano: sempre nel 1989, Monica Brindicci ha approfondito la natura ed i modi della fortuna e del protagonismo di Bracco sulle scene di Napoli ed in particolare del Mercadante, ad inizio di secolo (in *Il Teatro Mercadante*, a cura di T.R. Toscano, Electa, Napoli, 1989, pagg. 229-240). *F.C.G.*

considerare come positiva e produttiva in Bracco la prospettiva costantemente giornalistica con la quale egli si avvicinò alla poesia, alla narrativa, al cinema, al teatro e così via?
Giornalismo, il suo, inteso come un'attitudine, cioè, differente e propria, capace di intervenire su un quadro di letteratura e scrittura borghesemente atteggiate, paludate e compresse, in forme e ruoli che le avanguardie novecentesche dissolveranno e scardineranno dalle fondamenta. Non, certo, per quanto riguarda Bracco, con la medesima finalità, ma come veicolo e testimonianza d'una esperienza di crisi, d'una funzione implosiva, di dissoluzione e di autovanificazione.
Allora, forse, il giornalismo di Bracco si può anche far lievitare a cifra e funzione della sua professione intellettuale, progressivamente e successivamente dimensionato sulle sue attività di narratore e poeta e drammaturgo e così via.

FOTOGRAFO DEL MONDO

Roberto Bracco resta dunque per l'intera esistenza un giornalista, in questa accezione che lo vede attento, certo, a cogliere e fotografare il mondo in trasformazione, a sorprenderne con gustosa rapidità caratteri, mode, convenzioni, contraddizioni, perplessità e paure, ma con un obiettivo tecnicamente inadatto a ravvicinare le immagini, a «zoomarle» fino a penetrarne i significati profondi.
Un esempio emblematico e rivelatore di ciò che può essere quel «montaggio a contrasto», cioè un montaggio «a scena e non analitico, secondo la teorizzazione successiva dei russi» (Luigi Chiarini), che fu realizzato nella versione cinematografica di *Sperduti nel buio*: esso caratterizza al meglio la pratica cinematografica di Bracco, risolvendo naturalmente in essa non solamente la sua drammaturgia, ma persino quella meccanica ed effettistica giustapposizione di scene e situazioni che spesso caratterizza e risolve in esteriorità la sua scrittura teatrale.
Il che equivale, quasi, ad affermare una naturale propensione di Bracco per il cinema, e l'altrettanto naturale esito per immagini della sua scrittura teatrale. In realtà – come accadde per Bracco, Martoglio, Pirandello ed altri ancora – il cinema delle origini fu guardato dai drammaturghi e guardò ad essi, senza che necessariamente ciò implicasse l'incontro di anteriori e più profonde vocazioni o, in tutti i singoli casi, l'esito di precedenti tensioni e sperimentazioni. Si trattò di un incontro determinato alla vicinanza di generi spettacolari e dalla familiarità di pratiche di scrittura e produzione artistica «collettiva». Le singole personalità – e si pensi a Pirandello, per esempio – assunsero una consapevolezza diversa e realizzarono differentemente questo rapporto: nel caso di Roberto Bracco, alcuni elementi caratterizzanti la scrittura – e tra essi proprio una costante abilità di accostare scene e situazioni, per intensificazione, giustapposizione o contrapposizione sempre efficaci, ed una facilità di costruzione «passionale» ed «emozionale» del meccanismo scenico – sembravano concepiti a misura della scrittura per immagini del cinema muto di quegli anni.

Una sorte avventurosa tra il teatro e il cinema

Sperduti nel buio, dramma in tre atti di Roberto Bracco, fu rappresentato per la prima volta al Teatro Verdi di Trieste dalla Compagnia Talli-Gramatica-Calabresi. Era il dicembre del 1901. Altre fonti, invece, anticipano la prima di tale spettacolo al 14 novembre dello stesso anno, spostandone anche il luogo: presso il Teatro Sannazaro di Napoli. Il testo vide successivamente la luce nella prestigiosa *Nuova Antologia*, nei fascicoli del 1° e 16 gennaio e del 1° febbraio 1902; in seguito, fu stampato nel IV volume delle opere teatrali di Roberto Bracco, edite in Palermo da Sandron, e riproposto nel VI volume del *Teatro completo* edito da Carabba, a Lanciano, nel 1937. Nel 1906 Bracco ridusse *Sperduti nel buio* per la musica di Stefano Donaudy, avvalendosi, per la stesura del libretto, della collaborazione di Alberto Donaudy. Il melodramma fu rappresentato al Teatro Massimo di Palermo nel 1907. Il film, prodotto dalla Morgana-Films, fu realizzato nel 1914.
In realtà mai titolo si è rivelato altrettanto profetico circa la sorte di un lavoro artistico, non solamente perché capace di suggerire le «commoventi azioni drammatiche in un prologo e tre parti (180 quadri)» – come dichiara il frontespizio della sceneggiatura originale – concepite da Roberto Bracco riduttore e sceneggiatore del suo stesso omonimo dramma, per la versione cinematografica realizzata da Nino Martoglio e Roberto Danesi, con il notissimo Giovanni Grasso nei panni del cieco Nunzio ed il sessantenne attore Dillo Lombardi in quelle del «trentenne» Paolo Rovigliani duca di Vallenza, ma anche e soprattutto, perché presagio d'una sofferta sorte complessiva del dramma che, nel passaggio tra teatro e cinema, avrebbe nel tempo «smarrito» protagonisti e sede della prima teatrale; avrebbe perduto la sceneggiatura, soltanto di recente ritrovata e data alle stampe ad opera di Alfredo Barbina; avrebbe messo in conto la sottrazione dell'unica copia del film alla Cineteca del Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma, ad opera dei tedeschi, nell'autunno nel 1941, senza ch'essa fosse mai più restituita né «rintracciata».
In realtà Roberto Bracco è stato autore anche di altri «originali» per il cinema: a *Sperduti nel buio* seguirono infatti *L'avvenire in agguato* (1915), *Nei labirinti d'un'anima* (1916) e *Le due Marie* (1917), mentre la sua produzione drammatica, letta e sentita come particolarmente adatta alla trasposizione cinematografica, servì a soggetti e sceneggiature di numerosi film: *La moglie scacciata, Luce nell'ombra, Il diritto di vivere, La principessa, Il perfetto amore, Una donna, Nellina, Don Pietro Caruso, Il Piccolo santo, Piccola fonte, Notte di neve*. *F.C.G.*

LE NOTE DI TILGHER

Ed accanto alla scrittura drammaturgica, funzionava sulla scena e sul set cinematografico la «giornalistica» capacità di Bracco di cogliere motivi nuovi e fortunati d'interesse. Di giornalistico c'era sia l'attitudine a percepire con rapidità gli elementi di novità, sia la capacità di consumarli senza approfondimento: da Ibsen prima, e dai suoi «partners» ed epigoni come Hauptmann; da Pirandello poi, riscoprendo psicologismi e psicanalisi e filosofie sui quali innestarlo e contaminarlo nella predicazione, post-pirandelliana, di un pirandellismo «extra-pirandelliano».
Se ne accorse e lo sottolineò Adriano Tilgher sia negli *Studi sul teatro contemporaneo*, editi a Roma nel 1923, che recensendo su *Il mondo* del giugno 1922 la rappresentazione de *I pazzi* del drammaturgo napoletano, nella quale coglieva l'ineffettualità drammaturgica e filosofica delle «interrogazioni senza risposta» che Bracco poneva a «forma» della sua vicenda, occasioni perdute, secondo Tilgher, per sondare confini astratti tra saviezza e follia.
Su questo punto Roberto Bracco era stato, per la sua parte, addirittura esplicito nel 1910, nella prefazione famosa a *Il piccolo santo*: «Tuttavia mi ostino a credere – imprudentemente – che un complesso sintetico di segni significativi possa ben conferire alla scena la trasparenza necessaria a rendere comprensibile anche quello che non è veramente espresso».
Attitudine giornalistica ed abilità di montaggio si fondevano in una teorizzazione «a posteriori» che ne formalizzava l'incontro in quella struttura drammaturgica bracchiana rivelatasi di fortunata diffusione europea e tanto appetibile dal cinematografo. Tanta esplicita chiarezza di intenzioni si esprimeva nel teorizzare la non chiarezza, il non detto, il silenzio come fondamento non soltanto della sua drammaturgia, ma anche di quella di contemporanei come Butti e Praga, Rovetta e Simoni, Benelli e così via.
Antonio Gramsci, anch'egli attento testimone di queste vicende culturali ed artistiche, sottolineò, a proposito dei marionettismi di Rosso di San Secondo, una pratica che potrebbe essere estesa a tutti costoro, quella della costruzione d'un «vuoto messo in ordine dialogico, diviso in sezioni (scene ed atti)» (in *Letteratura e vita nazionale*, Torino, 1950), così come Piero Gobetti, proprio con riferimento a Bracco, nel 1923 aveva ridimensionato l'ibsenismo imperante in una sua riduttiva e ridotta versione (in *Scritti di critica teatrale*, Torino, 1974).
In quegli anni tanto intensi, nel 1921, Roberto Bracco volle suggellare la sua ininterrotta attività di giornalista con la pubblicazione in Napoli dei

due volumi di *Scritti vari* in cui riuniva insieme le sue idee critiche sull'arte e sul teatro (*Tra le Arti e gli Artisti*) e i migliori esempi del suo giornalismo (*Tra gli Uomini e le Cose*). Affiancava, così, una summa di tale sua produzione a quella che appena un anno prima aveva completato della sua narrativa, profumata anch'essa di giornalismo: storie di miseria, di giustizia, di sofferenza, di pietà che si compivano in un disegno di narrativa popolare la cui maggiore verità e persuasione era toccata solamente nei momenti di fusione grottesca tra dolore e gioia, felicità e tristezza, ed il cui progetto si concludeva appunto nel 1920, con comparsa per le stampe degli ultimi due di cinque volumi di racconti. Ma l'esordio narrativo di Bracco risaliva già al 1881, allorché egli aveva stampato in Napoli la sua prima raccolta di novelle, *Le frottole di Baby*.
Anche l'eclettismo sempre attribuito a Bracco, inserito in questa dimensione «giornalistica», non diviene più considerazione esterna alla sua produzione complessiva, ma si fa risultato della sua visione del mondo e «forma» di quella sua stessa produzione.
Ciò, peraltro, aiuta a risolvere e comprendere i rapporti che Bracco instaurò tra mondo napoletano, affettuosamente vissuto raccontato rappresentato, e lingua italiana con cui egli volle esprimerlo, e quelli altrettanto significativi ed apparentemente inconciliabili tra comicità e dramma, generi formalmente distinti nei quali la sua scrittura dette eguali prove di abilità, e rispetto ai quali la bracchiana attitudine alla conversazione, alla anedottica, alla arguzia, al colloquio, al dialogo (anche in questo caso: «giornalistico», in quanto sperimentato analogamente per tutti quei pionieri del giornalismo di cui s'è fatto cenno) oltre che elemento e fattore di civiltà si traduce in termine medio, in carattere unitario di interpretazione. □

A pag. 100, da sinistra a destra: Salvatore Di Giacomo e Roberto Bracco. A pag. 101, da sinistra a destra: Nino Martoglio e Giovanni Grasso.

ROBERTO BRACCO E LA *PICCOLA FONTE*

La Bertini incantevole pazza che non convinceva l'autore

«Don Peppino Barattolo acquistò la mia *Piccola fonte* per trarne un film. Supplichevole, gli dissi: "Fatemi il favore di non affidare il personaggio di Teresa alla Bertini. Teresa è una piccola umile creatura dall'aspetto insignificante. Assume l'importanza di un'alta poesia per la sua piccolezza, per la sua umiltà, per il suo *niente*. E diviene indispensabile a Stefano Baldi, fatuo megalomane dalle gonfie ambizioni, quando, chiusa nella sua dolce pazzia, è per lui addirittura un'assente. Francesca Bertini è troppo bella, troppo invadente, troppo protagonista. Rovinerebbe il mio dramma. Lo falserebbe. Lo capovolgerebbe".
«Don Peppino Barattolo trovò giusti i miei timori, promise di secondarmi. Dopo tre o quattro mesi, ricevetti un suo biglietto, col quale mi invitava a recarmi in una villa di Posillipo, dove si eseguivano – "si giravano" – alcune scene de *La piccola fonte*. Aggiungeva, con disinvoltura, che la Bertini aveva reclamata la parte di Teresa. Ma mi rassicurava: "Vedrete! Francesca si è trasformata. Sarete contento". Precipitosamente mi recai a Posillipo, trepidante. Quando, sul meraviglioso sfondo del mare azzurro e del fogliame di smeraldo, scorsi Francesca Bertini truccata da pazza, sentii un colpo secco al mio cuore d'autore ed esclamai. "Povero me!". La sua bellezza s'era arricchita di nuove luci. Si fondevano in lei Aglaia Flora Venere Giunone, modernizzate e impazzite. Non m'era mai parsa così idonea a comandare, a spadroneggiare, a dominare pazzescamente! Don Peppino, che aveva dovuto tradirmi, andava sgattaiolando pei viali della villa. Francesca Bertini non badò a me, intenta a fare la pazza come la fantasia le suggeriva. L'operatore – il fotografo – con assorta devozione, regolava i giri della macchina fotografica. Il *metteur en scène*, in un cantuccio, taceva, estasiato. E, ugualmente tacendo, io restai lì a guardare annicchilito. Mentirei se dicessi d'aver poi riconosciuto del tutto il mio dramma nella proiezione del film de *La piccola fonte*. Ma è indubitato che, se pur mi fosse stato consentito, io non avrei saputo né voluto modificarlo; ed è indubitato che in quel film Francesca Bertini ottenne un grande successo».

Il brano è tratto da: R. Bracco, *Francesca Bertini e Giovanni Grasso nel mondo della Cinematografia*, edito dapprima in un *Il Roma della Domenica* del 1927, poi, con differente titolo, su *Comoedia* del giugno-luglio 1929, ed infine nel XXIV volume, *Nell'Arte e nella Vita*, delle *Opere*, Lanciano, Carabba, 1949, pagg. 111-116. Il brano è stato già riprodotto da V. Paliotti-E. Grano in *Napoli nel cinema*, Napoli, 1969, e da A. Barbina in *Sperduti nel buio*, Torino, 1987. *F.C.G.*

Interrogatorio a Maria di Testori a Siracusa

È ritornato a Siracusa, dopo la «prima» del 1979 nella Chiesa di Santo Stefano a Milano, *Interrogatorio a Maria* di Giovanni Testori, nell'interpretazione e regia di Dora Peluso, per la Compagnia Nuova Scena.
Com'è noto, il testo appartiene alla seconda *Trilogia* (dopo *Ambleto*, *Macbetto*, *Edipus*, messi in scena da Andrée Ruth Shammah con Franco Parenti protagonista), di cui fanno parte *Conversazione con la morte* e *Factum est* che coincidono con la conversione di Testori al cattolicesimo. Siamo convinti che dopo le laudi medievali e dopo gli *Inni Sacri* manzoniani, la poesia religiosa abbia trovato in Testori l'interprete più autentico e più originale, dato che il suo *Interrogatorio* intende essere contemporaneamente una riflessione sul destino dell'uomo, sul mistero della reincarnazione, oltre che una straordinaria preghiera corale.
L'autore immagina un coro che invita Maria ad un interrogatorio – che verrà fatto sulle tavole di un palcoscenico – sul senso della nascita, sul peccato, sul malessere che attraversa il mondo contemporaneo, sul rapporto Madre-Figlio, sulla gioia del concepimento, ecc..
Il teatro diventa non più il luogo dove si consuma la disperazione o la sua stessa impossibilità di esistere, bensì lo spazio dove si realizza il destino dell'uomo, il suo soffrire, il patire, lo sperare e il gioire.
Dora Peluso ha costruito la sua regia adoperando come mezzo drammaturgico l'Oratorio; ha fatto muovere il coro come fosse la voce dell'umanità, servendosi di costumi che rimandano a secoli passati: dal periodo ebraico a quello romano; dal periodo medioevale a quello ottocentesco, fino ai giorni nostri; ha fatto arrivare Maria da fuori, come i *Sei personaggi* di Pirandello, per portare sulla scena la sua esperienza di madre ed ha fatto del palcoscenico non il luogo della finzione, ma il luogo del sacro, dove si consuma la preghiera accorata di Testori. Il pubblico, partecipe e commosso, oltre che la Peluso ha applaudito Giuliana Accolla, Turi Puzzo, Diego Maiolino, Amelia Martelli, Deborah Lentini, lo scenografo Riccardo Sipala ed il musicista Michele Pupillo. *Andrea Bisicchia*

Tiene bene Scarpetta rivisitato dalla ricerca

'O MIEDECO D'E PAZZE, di Eduardo Scarpetta. Regia (curiosa) di Laura Angiulli. Scene (mobili) di Giancarlo Muselli. Costumi (ironici) di Ortensia De Francesco. Con (divertenti) Tonino Taiuti, Marcello Colasurdo, Mario Santella, Alessandra e Marita D'Elia, Enzo Decaro, Rosario Salvati ed Agostino Chiummariello.

Laura Angiulli cerca di fondere i motivi della ricerca teatrale, di cui è stata autorevole esponente, con quelli di una ricucitura culturale che guardi all'indietro, verso il patrimonio «tradizionale» del teatro napoletano. Mette così in scena, nella sua Galleria Toledo, *'O miedeco d'e pazze* comicissimo testo di Eduardo Scarpetta (1908, in piena maturità creativa), con Tonino Taiuti a fare Felice Sciosciammoca, vivacissimo, occhi neri e figura minuta in un magnifico, comicissimo contrasto, con la mole di tutto rispetto e in irresistibili abiti femminili, di Marcello Colasurdo, «prestato al teatro» da I Zezi, il celebre gruppo musicale di Pomigliano d'Arco. Si sono ritrovati così in scena anche attori come Mario Santella, altro protagonista della ricerca negli anni Settanta, Alessandra e Marita D'Elia, Enzo Decaro, Rosario Salvati e Agostino Chiummariello, per far vivere uno Scarpetta spiritoso e vorticoso, un tantino stilizzato, in qualche momento un po' chiassoso. Divertente comunque, come deve essere per questo autore, e con qualche invenzione originale capace di dar mordente al progetto. *Giulio Baffi*

NAPOLI - *È uscito il bando di concorso della V edizione del premio internazionale Il Coreografo Elettronico, organizzato da Napolidanza e diretto da Marilena Riccio e Elisa Vaccarino. Il concorso è aperto alle compagnie, ai coreografi, ai danzatori, ai videasti e cineasti che intendano presentare uno o più lavori professionali, su supporto magnetico, relativi alla danza e non anteriori al 1991. La manifestazione si terrà a Napoli il 14, 15 e 16 giugno 1994 e il termine di scadenza per l'invio del materiale è il 30 maggio. La giuria selezionerà e sceglierà le opere meritevoli di passaggio televisivo e di promozione presso i più qualificati festival e teatri italiani.*

IL PICCOLO DI CATANIA PER IL BICENTENARIO

GOLDONI NON È PIÙ SCONOSCIUTO NEL SUD

Meritano di essere elogiate le iniziative del teatro catanese: la riscoperta del Mercato di Malmantile, *una serata sui rapporti fra il commediografo veneziano e l'Illuminismo e un* happening *festoso con finale gastronomico.*

DOMENICO DANZUSO

Malmantile come luogo della fantasia, come metafora della pura invenzione e financo della follia? Assolutamente no. Ad andare in giro per la Toscana si scoprirà un paesino di chiara origine medievale e di pochi ma nobili monumenti che giusto si chiama Malmantile, il cui piccolo mercato fu preso da Carlo Goldoni – questo sì – come metafora di imbrogli grandi e piccoli, ma anche di illusioni e poesia.
È giusto per aprire in Sicilia le celebrazioni goldoniane del bicentenario, ecco il Piccolo Teatro di Catania volgersi non a uno dei tanti testi teatrali del Veneziano, ma a un suo libretto d'opera comica quasi dimenticato, il *Mercato di Malmantile* appunto, del quale (poco importa se fosse difficile o meno reperire tracce delle partiture settecentesche di Giuseppe Scarlatti e Domenico Fischetti) il regista Gianni Salvo, con la collaborazione per la musica di Pietro Cavalieri, «ha combinato» qualcosa che sta tra il *musical* e l'operetta, con spirito moderno e attuale, ma pur con un occhio a temi e a modi espressivi d'epoca. Così si è andati oltre le più rosee aspettative, dati i risultati eccellenti, lodatissimi anche dalla critica nazionale, fors'anche per la scelta di attori (per l'occasione divenuti anche cantanti) divertenti, ma soprattutto divertiti – Loredana Poidomani, Elisabetta Agatino Zumbo, Cinzia Insinga, Leonardo Marino, Gianluca Enria, Genny Lacava, Toni Lo Presti – a queste convenienze e inconvenienze d'amore e di commercio, di bolsa albagia e di indiscutibile nobiltà. Non per nulla Ugo Ronfani, visionando lo spettacolo, si trovava a dover scrivere tra l'altro: «Pur con mezzi finanziari limitati, Gianni Salvo ha saputo giocosamente evidenziare la materia comica, disseminare la veloce vicenda di gustose invenzioni, insufflare nell'allestimento uno spirito "felliniano". Il gioco a moscacieca con cui la Lena (che ha un'interprete deliziosa in Loredana Poidomani, giovane attrice di sicuro avvenire) e il complice Berto (Gianluca Enria, di una comicità corposa) inducono Lampridio a confondere un'oca e delle mele con le delizie dell'anatomia femminile, è un bel pezzo di teatro».
Sul versante degli spettacoli le scelte del Piccolo hanno privilegiato per esempio *Le Jouer* scoprendo valori inusitati in un testo appena noto per il titolo. L'edizione proposta dal Théâtre du Campagnol con la rivisitazione che ne ha fatto il regista Jean-Claude Penchenat ci fa scoprire il testo in una lettura che è francese e universale; *naïve* e nobilissima; polemica e accusatoria; circense e raffinata; scatenata e grottesca nei ritmi, ma continuamente allusiva. Si tratta infatti di percepire una prospettazione di commedia più dura che divertente, facendo attenzione a un discorso spettacolare e recitativo nel quale servi e padroni si

confondono tra loro (cosa inconcepibile nella città lagunare del Settecento), e dove le «maschere» oltre all'estenuato carattere tradizionale – e ciò è opera dell'autore – hanno perduto anche il costume, divenendo uomini comuni a tutti gli effetti, fino ad andare oltre la beffa per sentire addirittura il senso di una tragedia collettiva. Così infatti scopriremo che la decadente Venezia del Secolo dei Lumi è metafora di fatti e misfatti di sconvolgente attualità: di un mondo cioè violento e vizioso per droga e sesso; per ignavia e incultura; per cattiveria generalizzata, divenuta addirittura difesa per la sopravvivenza, ma sempre nel *particulare* e mai nel *sociale*.
Proprio per prospettare quei citati accostamenti ai maggiori autori del suo secolo, una serata coordinata da Ugo Ronfani e curata da Gianni Salvo, è stata dedicata da Paola Gassman, Ugo Pagliai ed Edoardo Siravo agli «Splendori del teatro illuminista» con letture di brani della *Zaira* di Voltaire, del *Matrimonio di Figaro* di Beaumarchais, del *Contratto sociale* di Rousseau, della *Doppia incostanza* di Marivaux, del *Nipote di Rameau* di Diderot, dell'*Incontro con Diderot* tratto dalle *Mémoires* di Goldoni e dell'*Oreste* di Alfieri.
Quasi a conclusione del ciclo di spettacoli ecco poi una preziosa *Posadera* (*La locandiera*) proposta in spagnolo dalla Compania de accion teatral, guidata da Juan Antonio Hermigon, in lettura polemicamente moderna, e una illuminata follia, *Un tempio per Goldoni*, di Filippo Arriva e Mario Maranzana, nella quale quest'ultimo era lo spirito redivivo del Veneziano intervenuto in un dibattito tra comicità e dialetto, ma soprattutto desiderio di comprensione di due diversissimi mondi, col poeta catanese Domenico Tempio, un misto di lucido moralismo e di pragmatico immoralismo, cui ha dato vita con straordinaria efficacia l'attore vernacolo Tuccio Musumeci.
Serata quest'ultima peraltro particolarmente festosa per un *happening* gastronomico ideato da Maranzana e con grande tempismo realizzato dal Piccolo, nel corso del quale veniva realizzata una strana e fantasiosa ricetta di cappone farcito (di cui si cibava tutto il pubblico) «determinata» con estrema precisione dal Goldoni nelle *Mémoires*.
Un sorriso dunque, per chiudere una celebrazione all'insegna della cultura. Quella stessa che aveva dominato il convegno svoltosi in tre tornate tra il 15 e il 17 ottobre dedicato appunto a «L'altro Goldoni», quel Goldoni nascosto cioè, quello non sempre studiato, in parte perché «segreto», in parte perché ritenuto minore, in parte infine perché non sempre visto nel contesto sociale del suo tempo.
Se, come ebbe a scrivere Rita Gari nel sintetizzare gli interventi per *La Sicilia*, «Lessing conosceva bene i lavori di Goldoni, Mozart avrebbe voluto musicarne l'*Arlecchino*. Voltaire nutriva per lui una grande stima...», non è affatto detto che del Veneziano fossero noti tutti, e gli autentici, caratteri dell'uomo e dell'artista.
Proprio partendo da questa esigenza si è mosso il Convegno Internazionale dedicato a «L'altro Goldoni»: «altro» rispetto alla superficiale catalogazione che lo ha voluto sempre fra i «bonaccioni» per lo scintillante involucro delle battute e il più o meno finto «lieto fine» delle sue comme-

Divora la propria figlia per ritrovare l'infanzia

E PARLAVO ALLE BAMBOLE, monologo di Maricla Boggio. Regia (*vibrante*) di Michele Perriera. Scena e costumi di Lisa Ricca. Protagonista (brava) Maria Cucinotti. Prod. Teatro Teatés, Palermo.

L'ha attesa con trepidazione, l'ha accolta con felicità, l'ha cullata come un tesoro, l'ha cresciuta dentro un cristallo; poi qualcosa s'è incrinato; l'ha invidiata, l'ha detestata, l'ha divorata. Storia tragica nel suo sottofondo mitico e paradigmatica nel suo scandaglio tra le pieghe dell'animo femminile, questo teso e lancinante monologo di Maricla Boggio, tratto da una vicenda di cronaca, vede una donna folgorata dall'accensione di uno dei suoi elementi primitivi più profondi: un sentimento di madre che diventa morbosamente esclusivo verso la figlia. Il maschio è assente, preso solo per procreare, giocare, soddisfare la vanità, e poi rifiutato.
E lei racconta... In una puntuale scena dove troneggia (strumento e simbolo) uno stucchevole comò con specchiera, lei racconta della dorata prigione in cui si è rinchiusa con la bimba, di anni trascorsi insieme in un mondo di balocchi, di fantasie, di complicità, dove a chiunque era proibito l'accesso. Finché la bimba non diventa ragazza, sembra allontanarsi: la scuola, i compagni, i primi *flirt*... D'altronde, anche lei ritorna ad avvertire inquietudini languide, ormai di donna matura. Irrompe il mondo. E lei racconta, tenera e violenta, si dà il trucco, è turbata dal giovane corteggiatore della figlia che corteggia anche lei, ma forse è solo un gioco...
Se fosse vero?, persa in una patetica rivalità, in un tormento di gelosia, si ravvia i capelli, uno sguardo allo specchio, ancora il rossetto.
È la vertigine. Invasa dalla molla ancestrale per la quale si rompe la bambola adorata che non si può possedere, uccide la figlia, e col macabro rito del pasto la riporta nelle sue viscere, possedendola – ora sì – definitivamente, e ritornando lei stessa bambina.
Un'ora di spettacolo, sola in scena, Maria Cucinotti tende tutte le corde di un'emotività traboccante, a fronte di una lucidità ritmica ragguardevole; in una gestualità forte ed estenuata, scandita da una sottile sensualità, l'attrice esalta il candore e la crudeltà di un personaggio che non sa amare, sensibile e malato nella sua fatalità. Come il testo ha l'accortezza di non premere troppo sui tasti antropologici e psicanalitici, ma si insinua e svela in un impianto narrativo quasi cinematografico, così la regia bada a far vibrare l'eccesso delle pulsioni, a mostrare che ciò che è, o può sembrare, follia abita nelle nostre oscurità; e forse ha la sembianza di un angelo decaduto. *Guido Valdini*

È un Narciso indifeso il *Nerone* di Peppe Barra

NERONE, di Sergio Lambiase e Lamberto Lambertini. Regia (tragicomica) di Lamberto Lambertini. Scenografia (fantasiosa) di Annalisa Giacci. Con (intensi e affiatati) Gerardo Scala, Angela Pagano e Peppe Barra.

«Pensando a Concetta», madre e compagna di tanto teatro, Peppe Barra è Nerone nell'omonimo spettacolo scritto per lui da Sergio Lambiase e Lamberto Lambertini (quest'ultimo firma anche, come d'abitudine, la regia) e che doveva vederli ancora una volta insieme.
Con Barra-Nerone invece in scena c'è una bravissima Angela Pagano a far da Agrippina, e al loro fianco, mezzano ed amico, consigliere e infido traditore, c'è il Seneca di Gerardo Bianco. In scena c'è, tragicomico, il delirio del potere e il desiderio di identificarsi con il teatro, il sogno di essere un grande attore, e il sentirsi un po' bambino. Prepotente e indifeso il Nerone di Peppe Barra è un Narciso che si rifugia a Napoli per dimenticare le responsabilità dell'impero, accompagnato dalla madre, una Agrippina pestilenziale e attaccabrighe, possessiva, impicciona e prepotente, avida, infida. Eppure trasformata in una specie di soubrette d'avanspettacolo, caricata di lustrini, piume colorate, collane e veli dorati, dai fantasiosi costumi di Annalisa Giacci (sue anche le scene) che «teatralizzano» anche il Nerone di Barra, tutti sete cangianti e manti di porpora e d'oro.
Si gioca con il teatro e con tutti i possibili significati della identificazione tra teatro e potere (o finzione e potere), con qualche bel momento comico e qualche pausa di malinconia, in un serrato gioco al primo tempo che però si illanguidisce e perde mordente nel secondo. E restano irrisolti caratteri, interrogativi, e spunti drammaturgici. Savio Riccardi firma delle belle musiche che contribuiscono a creare l'atmosfera da gran bazar esotico, da festa delirante, da incubo colorato con cui divertirsi. *Giulio Baffi*

die; «altro» rispetto alle numerose opere rimaste spesso, e a torto, sommerse.
Un approfondimento ben complesso, cui si sono dedicati eminenti studiosi e uomini di teatro, ma anche un'occasione ricca di stimoli per scoprire un Goldoni ben al di fuori dello stereotipo di scrittore comico, ma piuttosto artista che seppe cogliere meglio di chiunque altro il clima culturale, sociale, politico e la «teatralità» di un Paese che si stava rapidamente trasformando e modernizzando. Proprio in questa direzione si è mosso in apertura dei lavori Ugo Ronfani, sottolineando gli aspetti che più legano Goldoni al sistema di valori e di idee proprie dell'Illuminismo ed Enciclopedismo francese. Proprio quei valori su cui si sono mosse *le messinscene* ormai leggendarie, di registi quali Visconti, Strehler, Ronconi. Andrea Bisicchia, dell'Università di Parma, ha poi sottolineato l'importanza della figura della donna nell'universo goldoniano e nel '700, «secolo che si riflette sulle sue creature femminili, tanto che queste ne divengono lo specchio reale o deformante». Guido Nicastro (Università di Catania) ha posto l'accento su Goldoni autore di numerosi libretti, «con i quali attua una riforma del teatro comico musicale non meno importante di quella messa in pratica con le commedie», soffermandosi in particolare su *La finta semplice* nella formulazione operistica mozartiana.
La seconda giornata ha visto gli interventi di Françoise Decroisette dell'Università Paris VIII, che ha preso in esame *La scuola di ballo*, una commedia che Goldoni non amò (e quasi rimosse, forse perché non ebbe il successo che si aspettava), pur se caratterizzata da una perfetta struttura drammaturgica e da un'interessante riflessione metateatrale. Nuccio Messina ha poi parlato di Goldoni poeta prolifico e abilissimo, che scrisse in rime per divertimento o per necessità, nelle occasioni più varie. Gli ha fatto seguito Fernando Gioviale, dell'Università di Catania, che ha posto l'attenzione su *La bella verità*, libretto comico scritto nel 1762 per Niccolò Piccinni (autore, ancora con Goldoni librettista, della fortunata *Cecchina, ossia la buona figliola*), con il quale il Nostro «si congedava dall'opera comica italiana e dall'Italia tra risentimenti e nostalgie».
Nella terza tornata del convegno il colorito intervento di Gastone Geron, scrittore e critico teatrale, ha fatto riscoprire, a due secoli di distanza, una commedia quasi sconosciuta in Italia e poco frequentata anche in Francia, dove è nata, *La bague magique* (*L'anello magico*, 1770), *comédie italienne* di cui si era persa la memoria.
Particolarmente pregevole, poi, lo studio di Carmelo Alberti (Università di Venezia) sul «Dilemma di un *Medico olandese* tra malati di spirito e delusi d'amore». In esso infatti il medico olandese (personaggio realmente esistito e di qualità tali da tenerlo totalmente fuori dall'anedottica del comico teatrale) si misura con l'ipocondria, il nostro esaurimento nervoso, male tipico degli intellettuali del tempo.
A conclusione dei lavori, chi scrive ha parlato dei cinquantacinque Drammi giocosi per musica di Goldoni, materiale librettistico utilizzato sino al nostro Novecento da un foltissimo numero di musicisti, da Scarlatti a Paisiello, da Cimarosa a Gluck, a Malipiero ed altri, sostenendo che gli autentici capolavori spesso creati da questi musicisti partivano dai testi goldoniani, pur in sé non eccelsi. È proprio questa la ragione per la quale la valutazione dei libretti goldoniani come autentiche *opere d'arte* va fatta in relazione all'evento complessivo, che è musical-librettistico e non solo esclusivamente musicale, e tanto meno esclusivamente teatrale o letterario. L'esemplificazione in materia è probante: ascoltando un brano del *Mondo della luna* di Haydn si comprende perfettamente come il libretto sia condizione essenziale per l'opera e per la qualità di essa. □

A pag. 103, «Il mercato di Malmantile» messo in scena con successo al Piccolo Teatro di Catania da Gianni Salvo per il Bicentenario.

SPERIMENTAZIONE A PESCARA: IL GRUPPO DRAMMATEATRO

BÜCHNER TRA I SANNITI

Claudio Di Scanno, giovane regista abruzzese, ha messo in scena con la veneziana Susanna Costaglione il travagliato percorso dello scrittore tedesco, dalle iniziali speranze democratiche alla disillusione finale.

PAOLO PUPPA

Claudio Di Scanno è un giovane uomo di teatro dagli occhi ardenti e un po' folli. Abruzzese, dirige a Pescara un laboratorio di formazione attorale in funzione di lunghi stages, dove sequestra di volta in volta attori sottoposti a tecniche faticose di improvvisazioni fisiche-sonore, il tutto poi precipitato puntualmente in spettacoli insoliti per rigore e competenze espressive. Qui, lo spazio viene letteralmente preso d'assedio da corpi che crepitano, volteggiano, corrono, saltano, si toccano, lottano, si bloccano, e insieme cantano, lanciano grida, gemiti, sussurri, brandelli dialogici. Insomma una ossessiva ragnatela di segni, una sarabanda audiovisiva che sembra tener conto dell'utopia artaudiana e della tradizione recente del Terzo teatro, sulle tracce lasciate dall'Eugenio Barba esoterico. Tanto più che spesso per la stratificazione soffocante di riferimenti culturali e di *imageries* notturne, il palcoscenico di Di Scanno sembra metabolizzare la lezione del memorabile *Vangelo secondo Oxirinco*. E nondimeno quel che uno spettatore vede, al termine di tanto lavoro, è una grande sincronia nel montaggio, in grado di filtrare e raffreddare la tempesta nervosa delle sequenze e di controllare la mole debordante impressa da gesti, parole, sonorità, strumenti musicali. E c'è serietà e coscienza nel Drammateatro (così si chiama il gruppo guidato da Claudio Di Scanno). Il mio incontro con lui è avvenuto grazie ad una mediazione, Susanna Costaglione, una giovane attrice toscana, trapiantata a Mira, che per anni ho avuto modo di seguire ed apprezzare a Venezia. Susanna è una specie di Cathi Berberian rediviva, per la possanza della *phoné*, per il gusto dell'oltranza vocalica, per la decisione di fare della propria figurina, viscere e testa, muscoli e respiri, un'intera orchestra. Ma Susanna è insieme una delle poche attrici in grado di avventurarsi nel repertorio della *tragédienne* senza sfigurare nei confronti dei grandi modelli.

Ecco allora questo *Endzeit*, ovvero *Fine del tempo*, antologia büchneriana liberamente ricavata da *La morte di Danton* del 1835, dalle struggenti *Lettere* del giovane studente di medicina e di scienze naturali, e dal pamphlet delirante e lucidissimo *Il Messaggero dell'Assia* del 1834, corredato da associazioni ed echi rapiti ad altre letterature. Si tratta di materiali riscritti sulla scena dal Drammateatro, tutti centrati sulla dialettica tra la spinta rivoluzionaria che dopo il 1789 coinvolge i giovani liberali tedeschi, e la disillusione profetica circa le possibilità effettive della palingenesi sociale senza l'apporto decisivo delle grandi masse contadine. Così da *La morte di Danton, pièce à thèse* sui modi di realizzare la svolta epocale, vengono isolate le laceranti dispute tra Robespierre fautore violento di un'ascesi purista e repressiva e l'eroe eponimo, al contrario difensore d'un epicureismo vitale e tollerante. Su quest'asse vengono ricuciti brandelli epistolari, specie quelli più disperati e lamentosi, rivolti ai parenti, oltre alle *tirades* più apocalittiche del Manifesto, martellanti sulla fame spaventosa delle campagne e sul vampirismo delle Istituzioni. Un'atmosfera romantica e funebre, con chiari indizi di un cosmico catastrofismo, si intreccia pertanto coll'attenzione globale portata dall'autore, in una contaminazione tra registri sublimi e abbassamenti vertiginosi nel basso prosaico che dalla temperie primo Ottocento rimbalza un secolo dopo nelle frenesie oniriche dell'espressionismo.

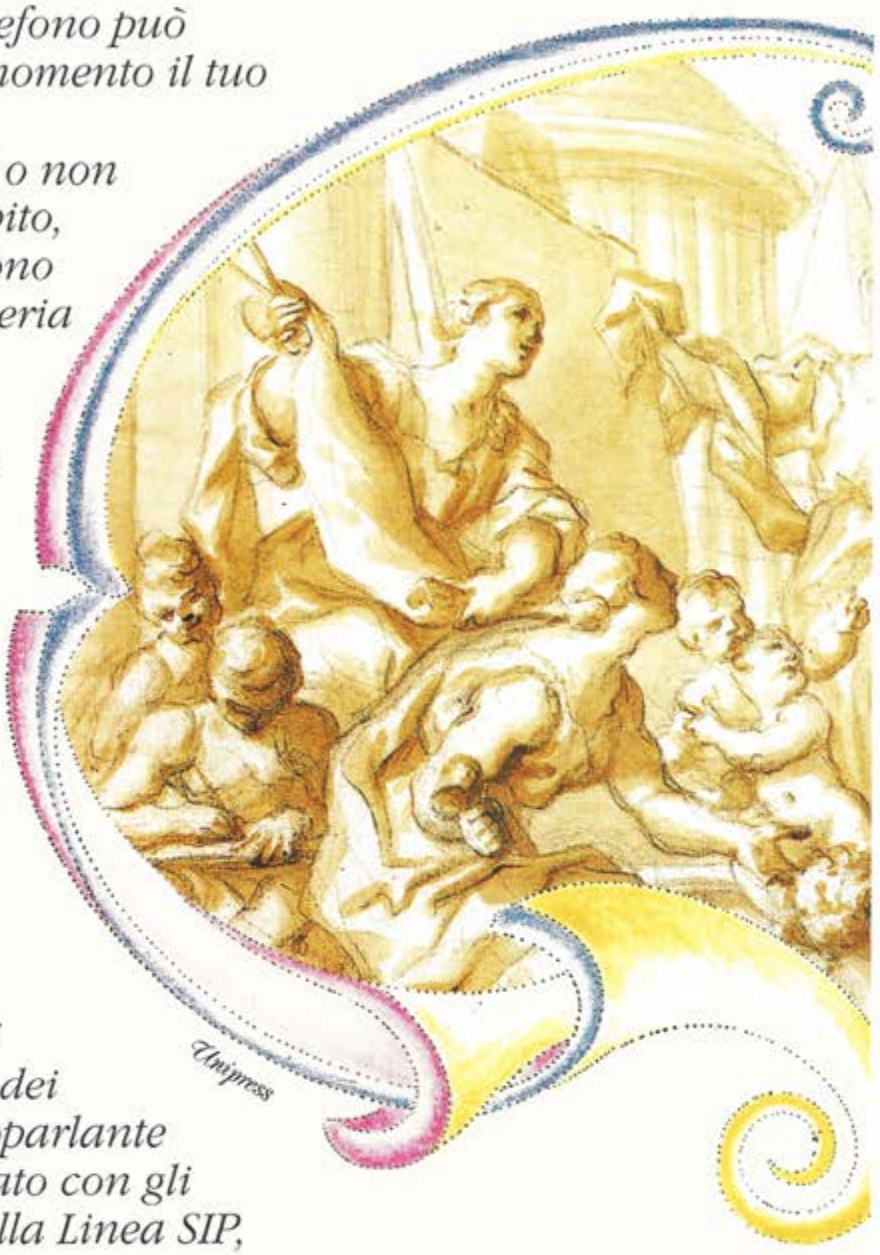
Ora, nell'*incipit* dello spettacolo, allorché dirada il buio, si scorge al centro del pubblico disposto su panche ai due lati dello spazio una passerella prelevata dall'orientalismo del Nô, limitata alle estremità da due palchetti cinti da proiettori. Qui, di volta in volta si staglieranno i personaggi, quali immagini votive, statue imponenti strappate a portali ecclesiali, prima di avventarsi nell'agone, epifanie che risentono della memoria iconografica del ciclo sulla rivoluzione francese di Ariane Mnouchkine. Ma subito, facendosi largo in mezzo ad un concertato turbinoso di campanelli, trombe, organi elettronici, chitarre, flauti, xilofoni, soffietti, si sdipana la versione selvaggia, rusticana di questo Büchner, adattato per la virulenza dei movimenti, per l'abbigliamento grossolano di rumorosi stivaloni, delle tuniche grezze, la presenza di secchi pieni d'acqua, all'etnia del posto, quasi un riflesso antropologico da un massiccio presepe pastorale, contiguo ad una *Figlia di Iorio* privata finalmente da orpelli liberty e dalla retorica del Vittoriale. E in più spira il vento che scende dagli Appennini minacciosi, la Maiella a ridosso del mare, e gli incubi e i sogni del poeta tedesco si traducono nelle sguaiate saltazioni, nelle smorfie e nei contorcimenti presi in prestito dai fescennini e dalle atellane. Non basta, perché per la strategia pancronica del montaggio che intende narrare il percorso ideologico dell'autore dalle speranze democratiche ed umanitarie al pessimismo disincantato delle ultime pagine, Di Scanno innesta un'ulteriore dimensione al suo copione, vale a dire, la metafora della nave, ricavata dalle battute stesse della *Morte di Danton*, per cui la passerella di legno diviene anche tolda dell'imbarcazione e gli interpreti entrano ed escono passando via via dai panni della ciurma e del nocchiero a quelli del popolo e di Robespierre, dalle pulizie entro il vascello fantasma e dalla vita di bordo, coi pasti rozzi e i lazzi osceni della marmaglia, alla nobile recita büchneriana, con motivi di *play within play* tratti un po' dal *Marat Sade* di Weiss. Zattera della Medusa come nel dipinto di Géricault, *nef des fous* diretta agli inferi e venuta giù da qualche *moralité* medievale o da naufragi neogotici, la scena diviene così un magma di isterie e di giochi snervanti, con straniamenti e ricadute nella *trance*, mentre Susanna Costaglione, calata felicemente nel ruolo di Büchner, di cui lo spettacolo narra una specie di martirologia, e in quello altresì di anonimo membro della comunità derelitta, passa con disinvoltura dal carisma fulgido e gemente del protagonista all'abiezione servile e maldicente del coro.

In più, l'immagine complessiva si ispessisce grazie a travasi *nonsense* dalle avanguardie dadaiste, come in certi particolari feticistici del vestiario, un macinino da caffè ad esempio che funge da copricapo absurdista, con tanto di nastrino accademico ad alludere all'apprendistato universitario del giovane poeta, oltre che alla caterva di morti causata dalla rivoluzione e alla ridda di pensieri che sconvolge la testa dell'autore. Ma il macinino medesimo può virare in paramento militare, in maschera arcaica e luttuosa, doppiata da imbuti che reggono candele accese, sempre cifre ossimoriche in quanto simboli dell'era dei lumi e insieme di malinconiche agonie. Non mancano però richiami dalla tradizione cerretana dei nostri comici dell'arte, per la presenza di grandi nasi fallici che sconciano il volto agli interpreti e per le danze grossolane, e per le frequenti impennate dialettali, dal napoletano all'abruzzese, che condiscono le intrusioni di lacerti francesi e tedeschi all'insegna d'una babele ciarlatanesca. È appunto l'universo sonoro a ritmare il montaggio, creando ingorghi e scansioni, litanie che si sovrappongono a citazioni goliardiche da Wagner e da Verdi, il tutto cronometrato da una cartesiana esattezza. Rimane lo stupore per la partecipazione esaltata degli attori, il sorprendente Giacomo Vallozza nei panni di un esagitato Robespierre e di un sadico Achab, Matteo Auciello in quelli di un infiammato, corposo Danton, Stefano Rota in quelli un disarticolato contadino-marinaio, Roberta Livraga in quelli di una melodrammatica, seducente prostituta oltre che nella divisa di membro della ciurma. E infine una tagliente, raggelata e vibrante Susanna Costaglione, dal corpo costantemente piegato in un'*antiphisis* dolorosa, donna-uomo, presente dall'inizio alla fine della performance, cui dona la suggestione d'una voce polifonica e d'un manierismo gestuale impeccabile. □

Nella foto, Susanna Costaglione.

Segui la

Comunicare per telefono può esprimere in ogni momento il tuo 'senso dell'arte'.
Anche se non ci sei o non vuoi rispondere subito, Sirio Memo, il telefono della SIP con segreteria incorporata, è in grado di inviare un breve annuncio con la tua voce e di registrare i messaggi dei tuoi interlocutori telefonici.
La rapidità con cui puoi cambiare l'annuncio per adattarlo alle circostanze, la possibilità di selezionare a mani libere con l'ascolto dei segnali tramite altoparlante e il design coordinato con gli altri apparecchi della Linea SIP,



un telefono esper

Michele Pinto inc.

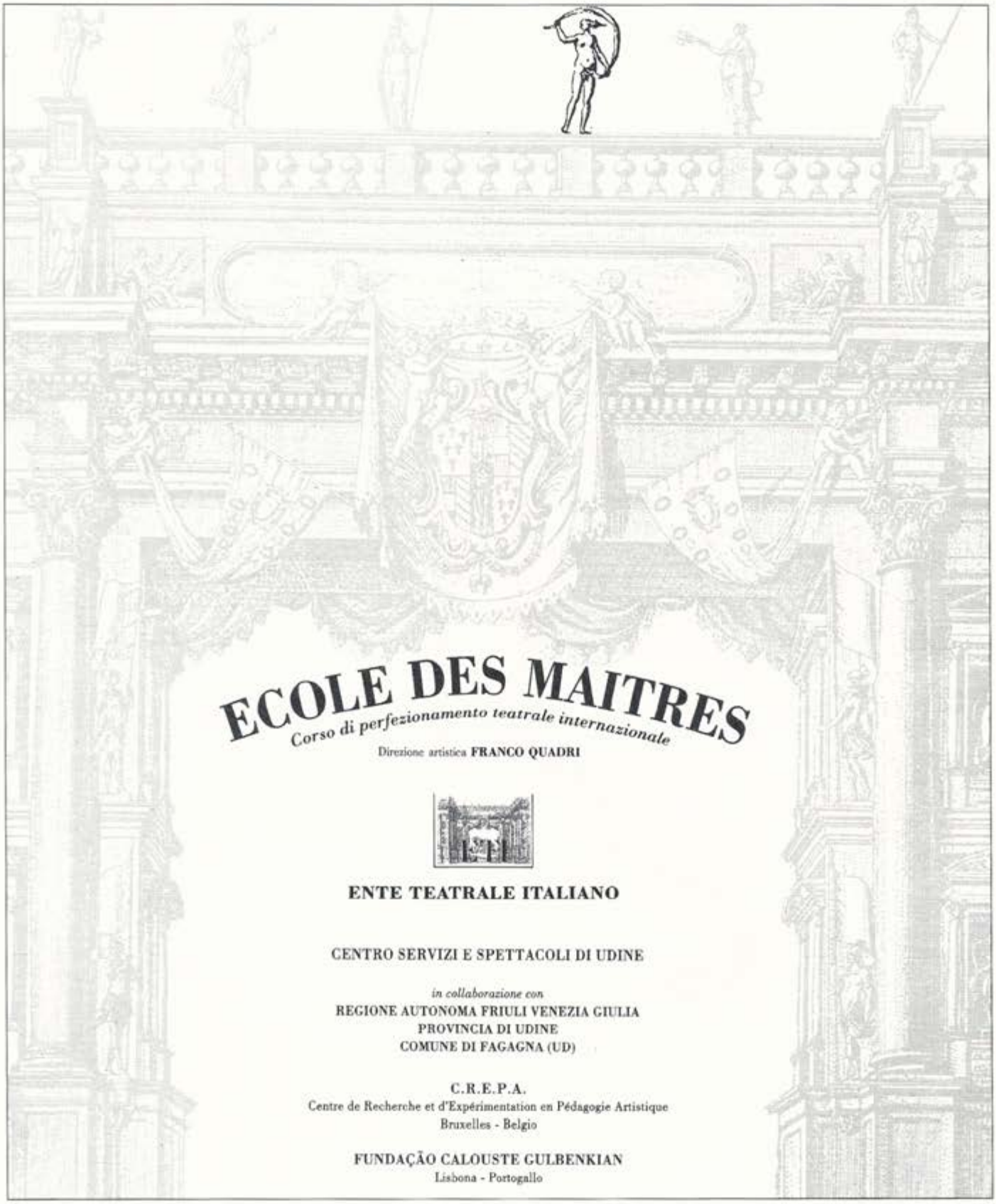
ua Musa

rendono l'uso di Sirio Memo particolarmente piacevole sia in ambiente domestico che lavorativo.
Con Sirio Memo, grazie all'elevato contenuto tecnologico delle prestazioni e alla grande affidabilità qualitativa, puoi con facilità trasferire nel quotidiano l'estro comunicativo proprio dell'arte.

risponde per te

SIP

Rosa Federico del.



I edizione
Bruxelles - Belgio
19-22 settembre 1990
Biografie teatrali e testimonianze sulla formazione dell'attore
Luca Ronconi
Jacques Delcuvellerie
Jerzy Grotowski
Anatolij Vassiliev
Jacques Lassalle

II edizione
Udine - Italia
6-8 dicembre 1991
Pratiche esemplari: uno spettacolo e la sua costruzione
Luis Miguel Cintra

III edizione
Namur - Belgio
7-12 dicembre 1992
Il materiale mitologico in rapporto al teatro contemporaneo
Yannis Kokkos

Bruxelles - Belgio
13-19 dicembre 1992
Confronto col linguaggio: dalla tradizione perduta all'attualità da reinventare
Luca Ronconi

Parigi - Francia
30 dicembre 1992/10 gennaio 1993
Un corso esemplare di didattica teatrale
Lev Dodin

Tarcento (Udine) - Italia
18-23 gennaio 1994
Leggere Shakespeare: drammaturgia dello spazio in Giulio Cesare
Peter Stein

III edizione - II sessione
Fagagna (Udine) - Italia
3-15 gennaio 1994
Cechov o il dongiovanni suo malgrado
Jacques Lassalle

LE QUATTRO EDIZIONI DELL'«ECOLE DES MAÎTRES»

I MAESTRI DEL TEATRO LAVORANO PER L'EUROPA

Il progetto pluriennale promosso dall'Eti è sostenuto dalla Comunità europea e diretto da Quadri - Jacques Lassalle ha tenuto a Udine un corso sulla drammaturgia di Cechov cui hanno partecipato italiani, francesi, belgi e portoghesi - Il prossimo corso sarà itinerante attraverso quattro Paesi.

DONATELLA FERRANTE*

L'Ecole des Maîtres, corso di perfezionamento teatrale internazionale a carattere itinerante, è un progetto pluriennale dedicato alle problematiche ed alle prospettive della formazione teatrale in ambito europeo. Con questa iniziativa l'Eti, nel quadro della propria attività istituzionale di promozione e sviluppo degli scambi teatrali con l'estero, ha inteso proporre e realizzare un progetto specificamente destinato ai giovani artisti, capace di contribuire ad interpretare, in una dimensione internazionale, la peculiarità del momento formativo, nel suo essere condizione e premessa dell'esistenza stessa del teatro di domani.

L'Ecole ha inteso offrire a gruppi selezionati di giovani provenienti da differenti Paesi europei (Italia, Belgio, Francia e da quest'anno Portogallo), una inedita opportunità di scambio e di confronto tra le rispettive, diverse esperienze, attraverso periodi di studio e di lavoro in comune, assicurando loro una qualificazione professionale di altissimo livello, sotto la guida di grandi maestri della scena contemporanea. Nata come un progetto europeo, l'Ecole ha ottenuto un importante riconoscimento da parte delle istituzioni comunitarie, che hanno dato ad essa il proprio sostegno con il programma Caleidoscopio '92. È infatti proprio grazie alla collaborazione tra gli organismi dei Paesi coinvolti (il Crepa, Centre de Recherche et d'Expérimentation en Pédagogie Artistique per il Belgio, il Théâtre de la Cité per la Francia nel '92, la Fundaçao Calouste Gulbenkian per il Portogallo) che è stato possibile realizzare una iniziativa senza dubbio impegnativa, anche sotto il profilo organizzativo, per le sue peculiari caratteristiche di internazionalità ed itinerarietà. Per l'Italia partecipa al progetto il Centro Servizi e Spettacoli di Udine, che ha ospitato le sessioni italiane degli stages, in un'area territoriale che rappresenta, per motivi storici, geografici e culturali, una sorta di luogo ideale di attraversamento di confini, di comunicazione e di incontro tra varie civiltà artistiche.

A partire dal suo esordio fino ad oggi l'Ecole – la cui direzione artistica è curata da Franco Quadri – ha dato vita a quattro sessioni, modulando un percorso che, con continuità, ha maturato e verificato i presupposti teorici dai quali si era partiti, anche attraverso questo stesso procedere per tappe diverse.

TEORIA E TRAINING

L'Ecole si è aperta nel 1990 con un primo confronto teorico a Bruxelles, che ha impegnato alcuni maestri in una riflessione sul proprio lavoro: una sorta di testimonianza diretta ed aperta che ha intrecciato le rispettive storie artistiche con le tecniche elaborate. La seconda edizione, a Udine, ha presentato e pubblicamente analizzato uno spettacolo su testo classico. Entrambi gli appuntamenti, cui hanno preso parte giovani professionisti convenuti da Paesi diversi, hanno costituito una premessa alla vera e propria attività formativa della terza edizione dello scorso anno: un corso di perfezionamento itinerante, attraverso tre Paesi europei, articolato in quattro stages, tra loro coordinati, e con il quale l'Ecole ha raggiunto la sua formula più compiuta ed originale che ha coinvolto la teoria ed il training, l'approccio ai testi e il lavoro sul corpo, la vivisezione dei classici e la sperimentazione interdisciplinare. A quest'ultima esperienza l'ente ha voluto dare un seguito con un corso straordinario di approfondimento e ricerca che, assumendo una diffusa esigenza in tal senso, a partire da un nucleo già consolidato di allievi, potesse verificare, a distanza di un anno e sulla base di quanto sedimentato, la consistenza del patrimonio precedentemente acquisito e fonte di coesione, di reciproci contatti e anche di comuni progetti tra i giovani partecipanti.

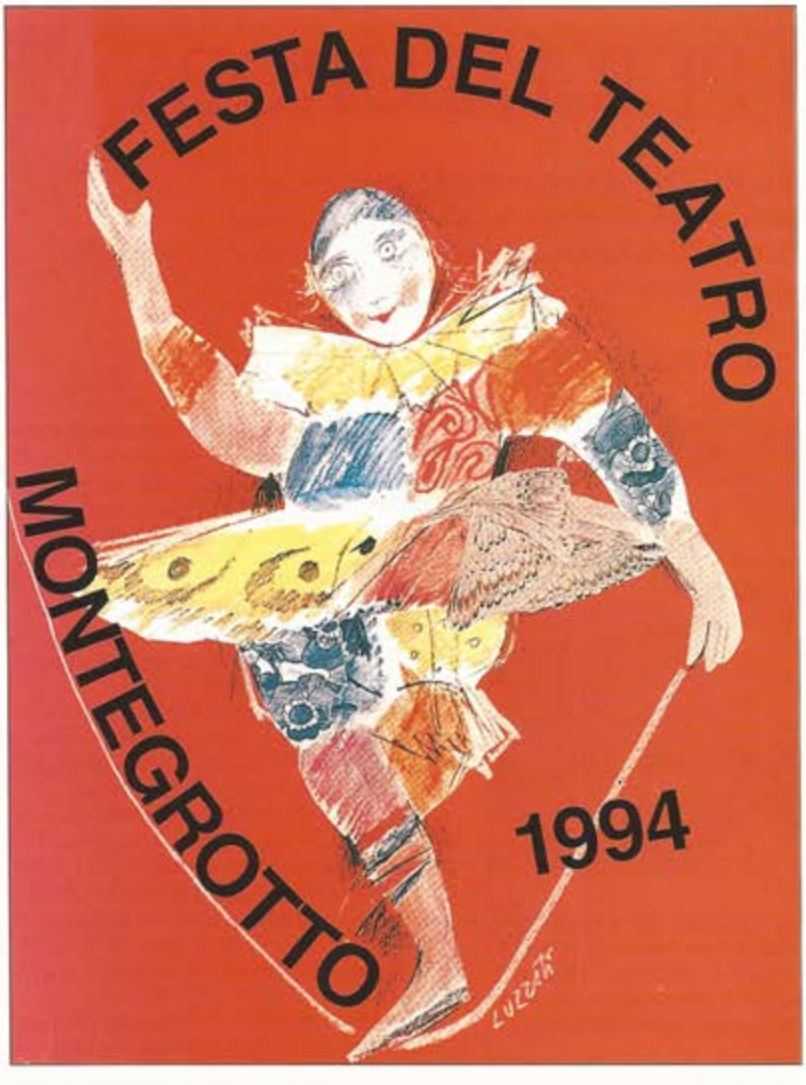
Da qui è nata l'ipotesi di una esperienza-ponte che ha unito gran parte degli allievi dello scorso anno con un piccolo gruppo di nuovi partecipanti, tra cui alcuni allievi portoghesi. Sotto la guida di un grande maestro e pedagogo, Jacques Lassalle, i ragazzi e le ragazze dell'Ecole sono stati condotti al confronto con la drammaturgia di Anton Cechov, con un intenso e prezioso lavoro di ricerca, di lettura e destrutturazione dei testi, conclusosi con una interessantissima elaborazione scenica, aperta al pubblico.

D'altra parte, tutto ciò ha anticipato la prossima edizione dell'Ecole che prevede un nuovo corso itinerante attraverso quattro Paesi (Italia, Belgio, Francia e Portogallo), e comunque un futuro consolidamento dell'esperienza, non solo sul piano del numero delle nazioni coinvolte, ma anche su quello di una comune progettualità tale per cui l'Ecole tenderà sempre più a configurarsi con le caratteristiche di una attività permanente, a livello internazionale, per il perfezionamento dei giovani artisti europei. E questo costituisce una conseguenza ed una attiva testimonianza dell'attenzione e dell'interesse che il progetto ha suscitato, nonché una ulteriore conferma di quanto sia fondamentale e sempre più indispensabile un intervento integrato tra diversi organismi nazionali per concorrere a costruire e preparare il teatro del futuro, promuovendo il confronto delle lingue e dei linguaggi e ponendo, a diversi livelli, le basi di una conoscenza e di una pratica teatrale europea. □

* *Ufficio estero dell'Ente teatrale italiano*

Nella foto, Jacques Lassalle.

Premio Montegrotto-Europa 1994



Promosso dal Comitato Manifestazioni di Montegrotto Terme con il patrocinio del ministero del Turismo e Spettacolo, della Regione Veneto e della Provincia di Padova. Organizzazione artistica a cura di *Hystrio*.

Direzione artistica Ugo Ronfani.
Organizzazione del Comitato Manifestazioni di Montegrotto Terme.
Segreteria organizzativa Fabiola Gaffo.
Associazione Albergatori Termali
via San Mauro, 3
35036 Montegrotto Terme (Padova)
Telefono (049) 793428/793188
Fax 8910566.

PROGRAMMA

VENERDI 10 GIUGNO - Palazzo del Turismo

Ore 10 - PREMIO ALLA VOCAZIONE
Audizioni pubbliche di aspiranti attori. Giovani delle scuole di recitazione regionali e nazionali partecipano al concorso con un brano a scelta.
Ai premiati il Trofeo alla Vocazione e una impegnativa di ingaggio in Teatri Stabili.
Ore 15 - Continuazione delle audizioni pubbliche di aspiranti attori.
Ore 21 - Serata musicale

SABATO 11 GIUGNO - Palazzo del Turismo

Ore 10 - PREMIO ALLA VOCAZIONE
Seconda giornata delle audizioni.
Ore 17.30 - Comunicazioni della giuria sui risultati del Premio alla Vocazione.
Ore 21 - Cerimonia-spettacolo delle premiazioni presenti autorità, invitati e pubblico. Ingresso libero.

PREMIO MONTEGROTTO-EUROPA 1994 A MARIANGELA MELATO

PREMIO RICORDI PER LA RADIOFONIA A ROBERTA CARLOTTO
PREMIO PER LA SAGGISTICA TEATRALE «LUCIO RIDENTI» A GASTONE GERON
PREMIO ALLA VOCAZIONE PER GIOVANI ATTORI AI VINCITORI DELLA SELEZIONE 1994

Le manifestazioni si svolgono al Palazzo del Turismo di Montegrotto Terme - L'ingresso è gratuito fino ad esaurimento dei posti
Eventuali variazioni al programma saranno comunicate tempestivamente.

La premiata: Mariangela Melato

Mariangela Melato, Premio Montegrotto-Europa 1994, è nata a Milano, ha frequentato l'Accademia di Brera e i corsi di recitazione di Esperia Sperani. Nel 1960 entra nella compagnia di Fantasio Piccoli; dal 1963 al 1965 lavora con Dario Fo e fa del cabaret con Filippo Crivelli e con Giancarlo Cobelli. Nel 1966 è con lo Stabile di Trieste (*I giusti* di Camus e *Enrico IV* di Pirandello, regie di Maffioli; *La ballata del sergente Musgrave* di Arden, regia di Damiani). Lavora nel 1967 con Visconti ne *La monaca di Monza* di Testori, nel 1969 ancora con Visconti è ne *L'inserzione* della Ginzburg. Nello stesso periodo inizia a lavorare con Ronconi: *I lunatici* di Middleton (1967), *Orlando furioso* di Edoardo Sanguineti da Ludovico Ariosto (1969), *La tragedia del vendicatore* di Tourneur (1970), *XX* all'Odéon di Parigi e *Orestea* di Eschilo (1972). Successivamente è la protagonista di numerose produzioni cinematografiche: fra i tanti titoli, *La classe operaia va in Paradiso*, regia di Petri (1971); *Mimì metallurgico ferito nell'onore*, regia della Wertmuller (1972). Tornando al teatro, nel 1979 è diretta da Giorgio Strehler ne *El nost Milan* di Bertolazzi; è protagonista nel 1982 con Giorgio Gaber de *Il caso di Alessandro e Maria*. Dal 1984 al 1988 affronta, diretta da Sepe, grandi personaggi drammatici in *Vestire gli ignudi* di Pirandello, *Medea* di Euripide e *Anna dei miracoli* di Gibson. Dopo aver interpretato Caterina ne *La bisbetica domata* di Shakespeare per la regia di Sciaccaluga nella stagione 1992/93, nella stagione 1993/94 è con il Teatro di Genova in *Un tram che si chiama desiderio* di Williams, diretto da Elio De Capitani, e protagonista dell'*Affare Makropoulos* di Ciapek con la regia di Ronconi.

Il bando di concorso del Premio alla Vocazione

La segreteria del Premio ha inviato alle Scuole di recitazione, e spedirà a chiunque ne faccia richiesta, norme particolareggiate per partecipare alla 6ª edizione del *Premio alla Vocazione*. L'età massima consentita per la partecipazione alla prova è di 27 anni (1967). Per chi non abbia frequentato o non frequenti scuole di recitazione è prevista una preselezione che si svolgerà sabato 28 maggio a Montegrotto Terme, secondo modalità che saranno comunicate agli interessati. I candidati alle selezioni del 10 e 11 giugno dovranno presentarsi davanti alla giuria con un brano ridotto a monologo della durata non superiore a 10 minuti, più un brano di riserva. Le loro domande dovranno pervenire alla redazione di *Hystrio* entro e non oltre il 15 maggio. Notizie dettagliate saranno comunicate tempestivamente agli ammessi alla prova. Informazioni presso la segreteria di *Hystrio*, viale Ranzoni, 17 - 20149 Milano. Tel. (02) 40073256 o 48700557 (anche fax).

Compongono la Giuria del Premio Montegrotto-Europa 1994:
Ugo Ronfani, presidente; Fabio Battistini, segretario; Marco Bernardi, Furio Bordon, Andrea Bisicchia, Giulio Bosetti, Giovanni Calendoli, Gianna Giachetti, Paolo Lucchesini, Nuccio Messina, Carlo Maria Pensa, Paolo Emilio Poesio, Sandro Sequi, Renzo Tian.

BACHELARD: DUE CULTURE FRA LA RAGIONE E IL SOGNO

Gaston Bachelard nasce il 27 giugno 1884 a Bar-sur-Aube, Champagne, e muore a Parigi il 16 ottobre 1962. È di umili origini, il padre è ciabattino e il ragazzo si guadagna da vivere facendo il portalettere di campagna mentre si prepara per il baccalaureat. *Si iscrive all'università, facoltà di Fisica, dopo il matrimonio; la moglie muore nel dare alla luce una figlia.*

Dopo successive lauree in Filosofia e in Lettere Bachelard si dà all'insegnamento, approda agli atenei di Digione e di Parigi, sempre alternando l'insegnamento delle Scienze e della Filosofia, e dal 1940 ricopre la cattedra di Storia e di Filosofia della Scienza alla Sorbona, dove le sue lezioni attirano folle di studenti e, come ai tempi di Bergson, il meglio della Parigi intellettuale.

Fra il '34, anno in cui aveva esordito con Le Nouvel Esprit scientifique, *e il '61, quando dà alle stampe meditazioni vespertine sulla poesia intitolate* La Flamme d'une chandelle, *allinea una ventina di opere che gli valgono, sempre nel '61, il* Grand Prix National des Lettres. *Oltre alle due citate, vanno elencate queste opere principali:* La Dialectique de la durée *(1936),* La Psychanalise du Feu *(1937),* La Philosophie du Non *(1940),* L'Eau et les rêves *(1941) da cui abbiamo tratto il presente esercizio drammaturgico,* L'Air et les songes *(1943),* La Terre et les rêveries de la volonté *(1948),* Le rationalisme appliqué *(1948),* Le Matérialisme rationnel *(1953),* La poétique de l'espace *(1957). Inoltre, un saggio su Lautréamont, un'antologia epistemologica e numerosi scritti su pittori e poeti contemporanei.*

Le sue opere sono state edite in Francia da Gallimard, dalle Presses Universitaires, da Stock, dalla Librairie José Corti, dalla Librairie Vrin, dalla Librairie Eynard in Svizzera.

Hanno stampato opere di Bachelard in versione italiana la Casa editrice Laterza di Bari, le Edizioni Dedalo di Bari, gli Editori Riuniti di Roma, la Casa editrice Bertani di Verona, la Pellicanolibri di Catania e la Red/Studio redazionale di Como, fra cui Psicanalisi delle acque, *che è una traduzione adattata di* L'Eau et les rêves.

Nonostante la buona volontà di questi editori, la conoscenza del pensiero di Bachelard – che in Francia registra un nuovo, diffuso interesse fra i giovani – resta lacunosa ed approssimativa. Subito prima e durante la seconda guerra mondiale, quando le lezioni di Bachelard alla Sorbona suscitavano gli entusiasmi della Parigi della cultura, il tentativo dell'editore Giuseppe Laterza di far conoscere La dialettica della durata *o* La psicanalisi del fuoco *era praticamente fallito. E poi, nel dopoguerra, l'interesse dei nostri intellettuali si era portato sull'esistenzialismo sartriano o su altri pensatori di estrazione marxista, sicché era accaduto che il filosofo così naturalmente destinato a persuadere un uditorio italiano – non soltanto per i suoi ritorni ai presocratici mediterranei, ma anche per la disponibilità «vichiana» all'immaginazione creativa – fosse rimasto sostanzialmente ignorato dall'università, dalla grande editoria e dai nostri uomini di cultura.*

Ma oggi Bachelard – si diceva – sembra riaffermarsi presso la gioventù francese e di altri Paesi d'Europa con la tranquilla autorità di un maestro amato. Meglio: del «compagno di strada» di una generazione che ha visto cadere tanti idoli, che ha dovuto svalutare i maîtres à penser *di ieri e che cerca nuovi equilibri in un mondo di rotture, di alienazioni e di disinganni.*

*Oggi si riconosce che in tempi in cui la maggioranza dei filosofi, in Francia e non soltanto in Francia, restava prigioniera dei vecchi schemi del razionalismo, oppure si infilava nel vicolo cieco dell'*engagement *ideologico, Bachelard aveva saputo aprire nell'autonomia – con un linguaggio affascinante cui avrebbero attinto Barthes, Lacan, Ricoeur e altri – nuovi spazi di ricerca, approdanti ad una riconciliazione originale della speculazione scientifica e della creazione poetica. In uno sforzo tanto appassionato quanto persuasivo di un ripensamento di una filosofia globale delle scienze, partendo dai dati di base di un materialismo che si ordinava secondo i quattro elementi dei presocratici e con l'aiuto di un metodo psicanalitico in funzione dialettica fra l'Io pensante e l'«oggettività animata» del mondo, Bachelard ci ha consegnato un sistema capace di riconciliare l'uomo con le grandi questioni del nostro tempo. In questo sistema armonico e sereno, nutrito di socratica saggezza e di lampeggianti intuizioni poetiche, perdevano finalmente importanza le vecchie distinzioni della filosofia tradizionale, fra idealismo e materialismo, razionalismo ed empirismo, scienza ed etica. Il vecchio materialismo si spogliava delle coordinate meccanicistiche, si proponeva come una «carta di bordo» per un viaggio senza sosta rinnovato nel tempo e nello spazio, la materia cessava di essere inerte e, pensata in funzione delle astrazioni dinamiche della scienza, riusciva ad alimentare l'immaginazione alle matrici originarie del pensiero, quelle alle quali i Greci avevano ricondotto le leggi supreme dell'unità e dell'armonia. E così oggi ancora, in un'epoca di specializzazioni intensive ed alienanti, di frantumazioni del sapere, di perdita di tensioni ideali, il pensiero di Bachelard appare capace di ristabilire linee di comunicazione fra mondo «reale» e mondo «immaginato» e si propone per la sua capacità di mediazione fra gli opposti, come lo è stato il pensiero di un Teilhard de Chardin per la questione ontologica.*

Bachelard ha sognato che l'uomo ritrovasse il suo regno su questa Terra in una nuova età dell'oro, da ricostruire sulle tracce dei filosofi greci, nella sostanza affettiva che ha sempre legato l'umanità agli elementi primordiali. E questi elementi – la terra e l'aria, l'acqua e il fuoco – li ha «psicanalizzati» unendo la precisione dello scienziato ed il lirismo del poeta, investigando sui momenti magici in cui l'immaginazione trasforma la materia «necessaria» del mondo reale nella materia «libera» della creazione artistica e del sogno.

Nella sua visione del reale ha sempre avuto posto il surreale, nello sviluppo della sua speculazione ha sempre svolto un ruolo fecondo la rêverie. *La sua metafisica aveva radici nella quotidianità. Era quaggiù, il suo paradiso di filosofo contadino. Uomo di due culture, fra sogno e ragione, Gaston Bachelard assume, più il tempo passa, un ruolo da protagonista nella cultura europea del secolo.* U.R.

IL REGISTA

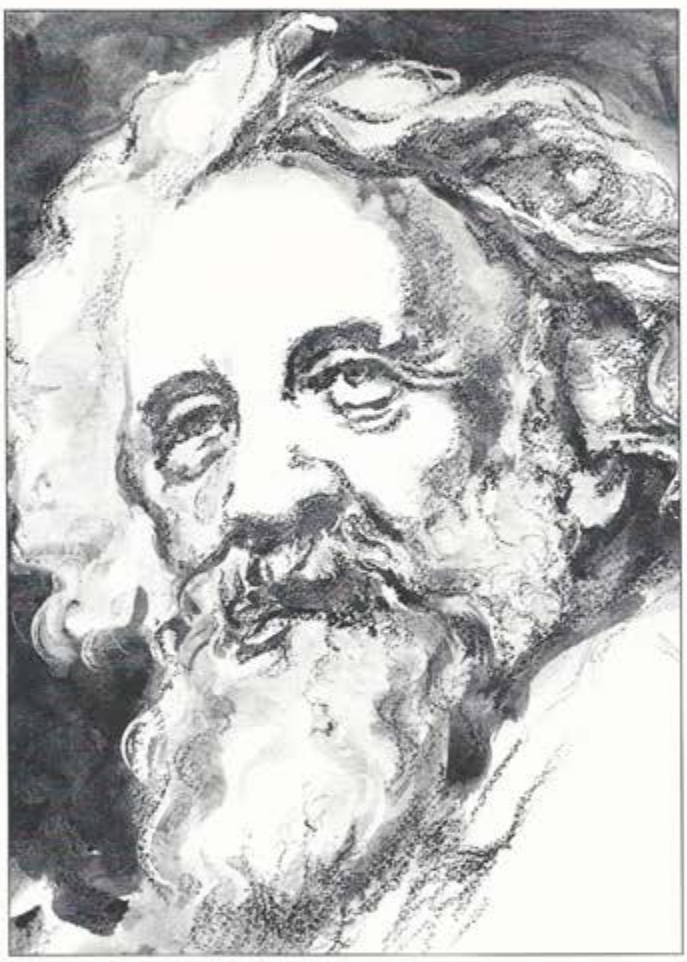
SALVO BITONTI *è nato a Siracusa ed è stato assistente di numerosi registi fra cui Otomar Krejça. Ha realizzato la sua prima regia nel 1983 con* Itaca e oltre, *spettacolo tratto da opere di Kavafis, Seferis, Elitis, Ritsos, Euripide e Omero.*

Fra le sue messinscene ricordiamo Andromaca *di Racine nella traduzione di Mario Luzi con Anna Teresa Rossini e Osvaldo Ruggeri;* Hystrio *di Mario Luzi con Paola Borboni a Siracusa e poi, con nuovo allestimento, al Teatro Quirino di Roma ed al Teatro Lirico di Milano;* Alcesti *di Acquabona e Rilke con Elena Croce al Teatro Sperimentale di Ancona;* Elena, variazioni sul mito da Euripide a Ritsos, *con Anna Teresa Rossini a Villa Demidoff a Firenze;* Ifigenia in Tauride *di Goethe al Palazzo delle Esposizioni di Roma;* Ornifle *di Anouilh con Raf Vallone ed* Il picciol dio d'amor *da Shakespeare per il Festival internazionale delle Arti barocche, a Genova e Roma, ed ancora con Raf Vallone ed Elena Croce,* Colloqui d'amore *di autori vari al Teatro Ghione di Roma;* George Dandin *di Molière al Teatro Metropolitan di Catania;* Storia di Sant'Onofrio, *sacra rappresentazione del XVI sec. al Chiostro di Sant'Onofrio di Roma, per l'Istituto del Teatro Medievale e Rinascimentale. Ancora,* Giovanna D'Arco *di Maria Luisa Spaziani con Rosa Di Lucia al Festival di Todi. Di Ugo Ronfani ha portato sulle scene* Una valigia di sabbia *con Livia Bonifazi al Festival Platea Europa di Fiuggi e* L'automa di Salisburgo *con Elena Croce al Festival Teatro d'Attore di Siracusa ed al Teatro dei Satiri a Roma.* □

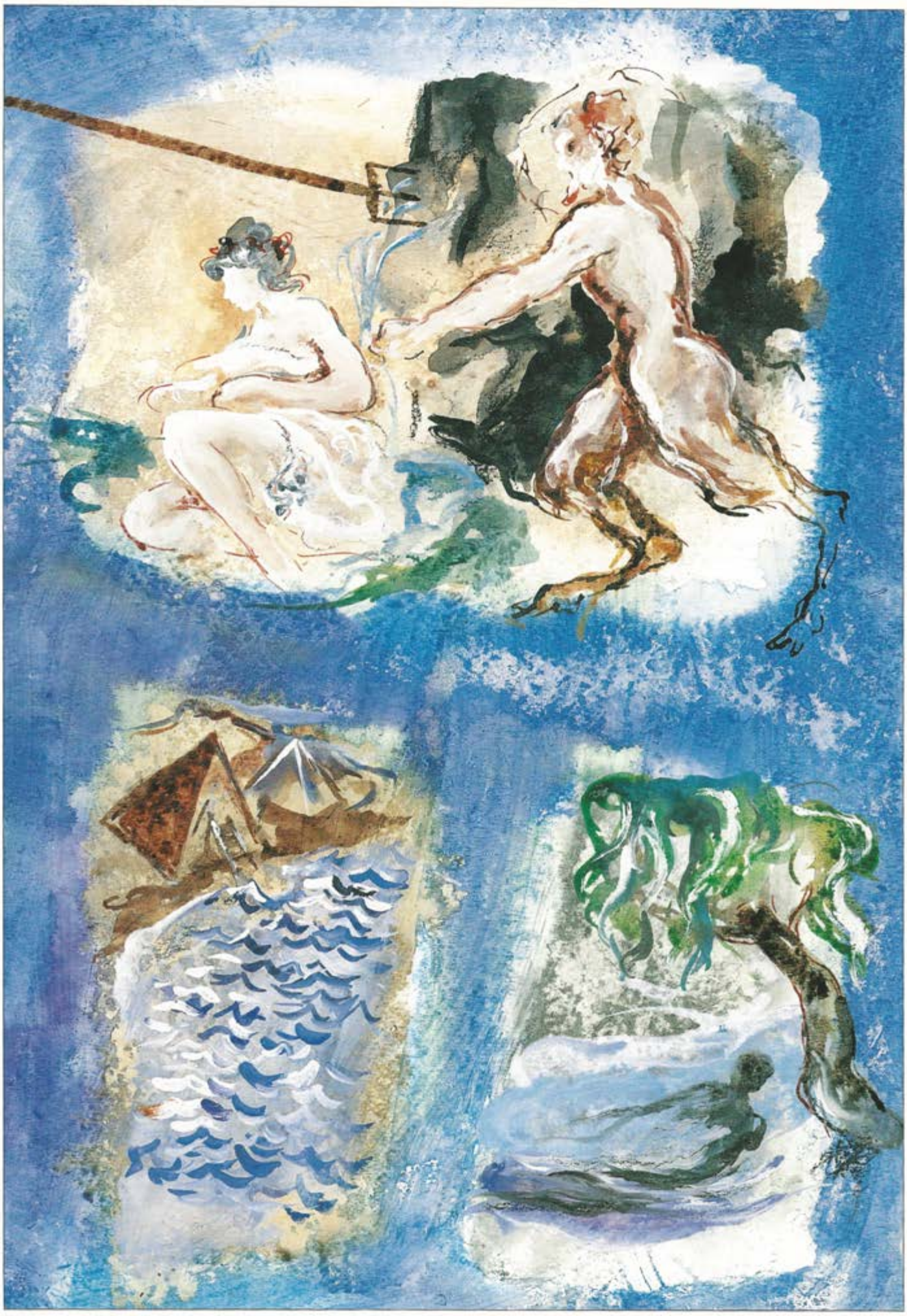
L'ACQUA, I SOGNI

CONCERTO PER DUE VOCI E STRUMENTI di UGO RONFANI
(da *L'EAU ET LES RÊVES* di GASTON BACHELARD)

Les êtres se répondent en imitant des voix élémentaires. De tous les éléments l'eau est le plus fidèle miroir des voix.
Gaston Bachelard - L'Eau et les rêves



Si può dare forma drammaturgica alle riflessioni di un filosofo della scienza intorno ad uno dei quattro elementi dei presocratici, l'acqua?
Forse sì, perché Gaston Bachelard ha saputo, nel formulare le sue teorie sulla fenomenologia di questo elemento, fare ricorso all'immaginazione, al sogno ed alla poesia, sorretto com'era da una grande sensibilità letteraria, e imprestare alcune chiavi interpretative alla psicanalisi, travalicando così, dalla sua cattedra austera alla Sorbona, gli steccati della cultura accademica per realizzare una affascinante, feconda armonia fra le scienze e le arti, ivi compreso – qui lo si spera – il teatro, luogo dove la parola può diventare personaggio sulla scena del linguaggio.
La scommessa è dunque questa: dare corpo teatrale alla passione epistemologica di Bachelard, mettere in scena un reale che si reinventa attraverso la rêverie, *drammatizzare l'alchimia di una filosofia della scienza che, interrogandosi sulla propria necessità, incontra una poetica dell'immaginazione nostalgica di un ordine razionalista.*
L'impegno culturale di questa operazione azzardata è anche un omaggio ad uno dei Maestri «buoni» del secolo, che ha chiuso con le ultime illusioni del positivismo e del modernismo messi in formule per proporre una dialettica della ragione e dell'immaginazione finalmente riconciliate, così esercitando un'influenza che perdura, ed anzi cresce, sul pensiero francese ed europeo. E il fatto che in Italia la conoscenza di Bachelard sia ancora, oggi, al di sotto dei suoi meriti, può essere forse un altro motivo per giustificare l'operazione qui proposta.
In L'Eau et les rêves *– un classico, ormai, che appartiene al più vasto disegno bachelardiano di proporre una «psicanalisi degli elementi», per farne non soltanto i pilastri della nostra conoscenza ma anche il fondamento della nostra sostanza immaginativa ed affettiva – il filosofo di Bar-sur-Aube esamina i meccanismi di trasformazione di una materia primigenia come l'acqua in un agente del sogno e dell'invenzione artistica: vitale e necessaria per il corpo come per lo spirito. Ne deriva, strutturata come discorso scientifico, una «poetica dell'acqua» – oh, quanto necessaria oggi, dato l'incombere di catastrofi ecologiche – che trascina con sé tutto un corteo di miti, leggende, metafore, immagini ed esercizi letterari, nonché personaggi la cui «famigliarità» non li rende per questo meno misteriosi: Narciso e Caronte, Leda e Ofelia, l'Olandese Volante e il capitano Achab. Fermo restando che è lei, l'Acqua, la vera protagonista di questa* rêverie *scenica, con la sua forza matriarcale che influisce sulla nostra ragione e sui nostri sogni, sul nostro destino e sulla nostra lingua.*
Così dichiarate le intenzioni, chiarito che non della teatralizzazione di un trattato filosofico si tratta ma, semmai, della drammatizzazione di un incontro-scontro fra il pensiero e l'immaginazione, qualche indicazione sulle caratteristiche del lavoro.
L'acqua, i sogni, *è stato concepito come un «concerto per due voci e orchestra» che attinge i momenti ragionati al saggio di Bachelard e quelli effusivi a poeti presenti e no nell'opera del filosofo. Bachelard stesso parla per bocca dell'attore, mentre all'attrice tocca il compito di tessere la trama delle citazioni letterarie.*
Ci siamo sentiti autorizzati ad ampliare, per ragioni di completezza e di equilibrio anche geo-letterario, le citazioni interne all'opera con altre attinte, in particolare, a classici del-



la poesia e della letteratura, ai simbolisti francesi, ai crepuscolari, alle avanguardie del secolo, alle voci latino-americane.
Se l'intreccio fra atto poetico e riflessione filosofica è l'asse portante dell'operazione, il suo fulcro resta ovviamente la parola di Bachelard. Ma l'esecuzione di L'acqua, i sogni *abbisogna di una ulteriore fusione fra testo, immagine e musica. Il regista dovrà preoccuparsi, in altri termini, di lavorare intorno al testo binario insieme ad uno scenografo-pittore e ad un musicista, invitati a supportare con autonomi, impegnativi interventi le varie scansioni del discorso bachelardiano. Proprio per rispettare, e sollecitare, l'autonomia creativa dello scenografo e del musicista, in un rapporto di attiva teatralizzazione del testo, ci è parso di non dovere andare oltre, per i contributi iconici e sonori, a brevi indicazioni, perlopiù limitate a richiamare le varie «tipologie» del personaggio Acqua.*
Si vuole ancora aggiungere che non il tono magistrale o sciamanico dovrà prevalere nella recitazione, ma quello colloquiale, sia pure poeticamente intenso. U.R.

Il ritratto di Gaston Bachelard, a pagina 113, e le illustrazioni per *L'acqua, i sogni* **nelle pagine seguenti sono state eseguite espressamente per** *Hystrio* **dal pittore Franco Murer.**

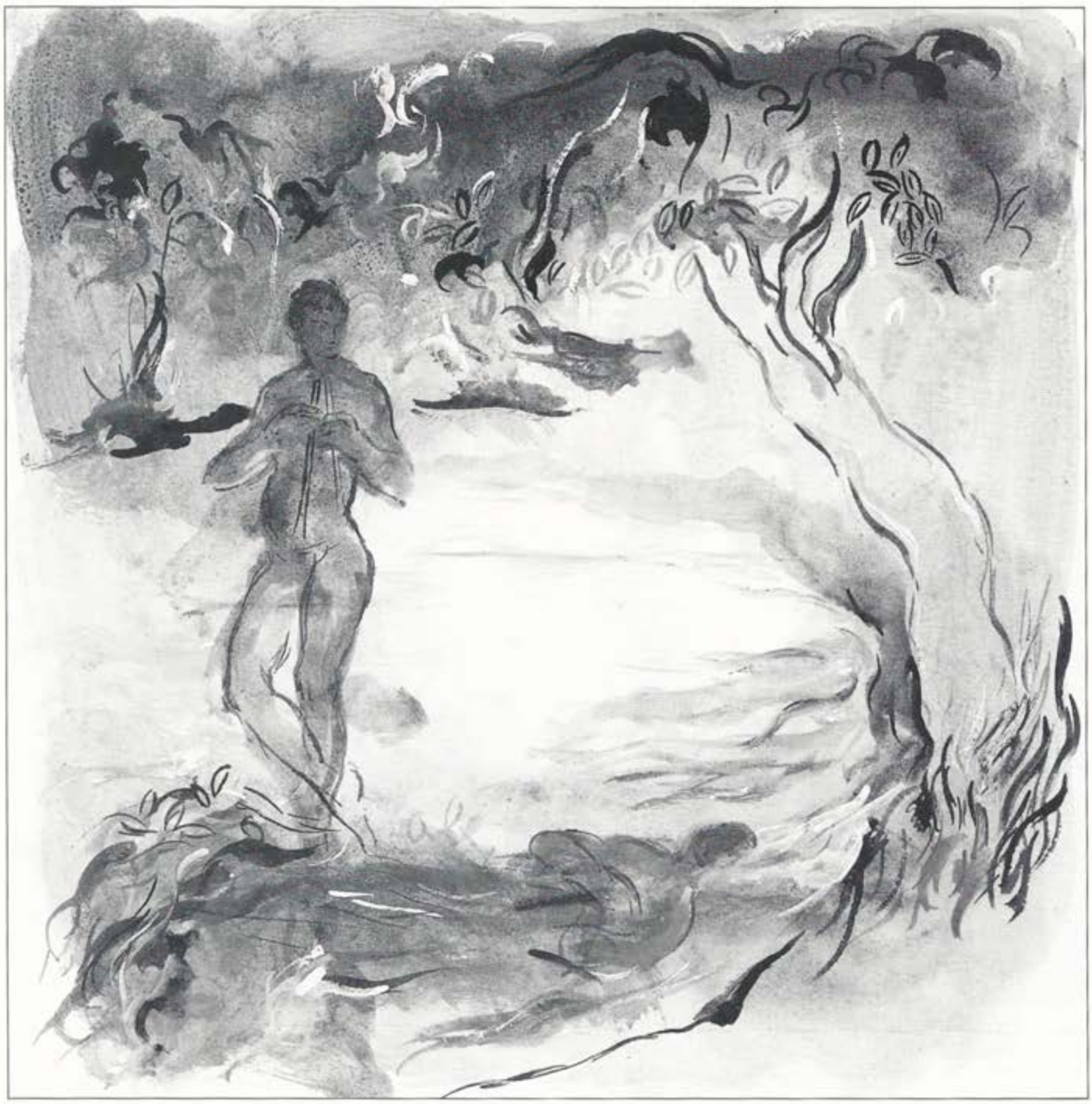
19, 20 e 21 aprile 1994
Milano, Piccolo Teatro Studio - Teatro d'Europa
diretto da Giorgio Strehler

La E.A.O. di Alessandro Giglio e Pier Luigi Misasi,
in collaborazione con il
Festival Internazionale delle Arti Barocche
presenta
GIANCARLO DETTORI e FRANCA NUTI in

L'ACQUA, I SOGNI

Concerto per voci, musica e immagini
dall'opera *L'Eau et les rêves* di Gaston Bachelard
Progetto culturale e drammaturgia di UGO RONFANI
Regia SALVO BITONTI
Immagini SIMONA SCALA
Musiche DARIO ARCIDIACONO

Prima rappresentazione:
Festival Internazionale delle Arti Barocche,
Roma, Chiostro dell'Accademia di Spagna, 20 giugno 1992



Buio, frastuono, sul fondale destinato agli interventi scenografici immagini di repertorio su uno dei disastri ecologici in mare di questi anni. Le immagini sono sgranate, e alterate con filtri colorati, i rumori sono quelli relativi ai piani di soccorso: mezzi navali, elicotteri, comunicazioni via radio, chiusura con la ben nota sequenza del cormorano prigioniero della marea nera che la televisione mondiale ha mostrato durante la guerra del Golfo. L'apocalisse visiva e sonora sia di breve durata.

ATTRICE - Alteri, volanti sul mare i miei gabbiani
nella schiuma dell'onde bagnavano la pallida ala
e il mio sogno gemeva insieme al vento amaro
per avere troppo adorato i tuoi occhi ammaliatori.
L'aurora in fiore e le primavere della Florida
hanno profumato i flutti che ti consacrano divina,
Anadiomene, Océanide radiosa i cui occhi
dormono appesantiti dall'ebrezza degli dei.
Armonioso era il mare e tu, sua creatura,
apparisti intrecciando gigli dal molle stelo;
come un re spodestato il sole si esiliava
ma il mare sorrideva come una ragazza.
Sogni di oro, d'ombra e di voluttà, i tuoi occhi
riflettevano il mare, Venere Anadiomene...

L'attrice è in un alone di luce. Sul fondale in penombra appare sul finire la scritta Adolphe Retté – 1863-1930. *Analoghe scritte, in uno spazio fisso e con gli stessi caratteri si ripeteranno per le citazioni successive.*

ATTORE - (*Irrompendo sulla scena, che prende colori violenti, con segni di diniego*) No, no, no! Il mare ci abbandona, offeso. Si sente tradito. (*Ricomponendosi nell'amarezza*) Perché, uomini, lo abbiamo tradito? Il mare ci parlava, dai tempi più antichi; da lui nascevano gli dei, i giorni e le notti dei nostri sogni, la voce degli uccelli migratori, la nostra lingua. Il mare è offeso, ci abbandona perché l'abbiamo abbandonato ed ora, amici, comincia per noi una pena nuova, perché la sofferenza viene nel tempo in cui non sappiamo più ascoltare, e parlare.

ATTRICE - (*Accompagnata in sottofondo dalla melodia malinconica di un flauto*) Scheint die Welle doch ein Schwätzen…
Wir säuazln, wir rieseln,
wir flüsten dir zu…

Appare la scritta Wolfgang Goethe – 1749-1832.

ATTORE - No, Faust non è più sulle rive del Peneo ad imparare la lingua dell'acqua. L'acqua non gli risponde più con le voci delle Ninfe: «Sussurriamo, mormoriamo per te». L'acqua ci insegnava a

parlare. (*Al pubblico*) Perché, amici, non sappiamo più parlare con l'acqua?
ATTRICE - (*La voce è mutata, più dura*) Noi lo attacchiamo, il lago;
lo attacchiamo da tutte le parti
con cento uomini,
con cento idrovore…
Il nostro piano d'attacco
è chiaro e netto:
prosciuga il lago, piegalo
se non vuoi che ti pieghi!
Pompa tutta l'acqua
se non vuoi che ti anneghi!
Acque immote, fondali cupi;
ma noi, noi immergiamo nel lago
proboscidi e pompe; e voi aspirate,
aspirate senza pietà!…
Nessuno cammina sull'acqua,
eccettuati i visionari,
nessuno nuota senza rischio
di annegare…
Ed ecco che il livello dell'acqua
si abbassa; ecco apparire
le piante acquatiche, estenuate,
e le radici che la melma inghiotte,
e i pesci, che sbranchiano
e arano la fanghiglia, e scoppiano
nell'ultimo umidore…
Urrà!, urla il capopompa,
abbiamo vinto l'inutile,
abbiamo sfidato gli elementi:
Søen er Tom! Il lago è vuoto!
La scritta Klaus Rifbjerg – 1931 – Copenaghen. *Eventualmente preceduta dall'immagine dell'agonia di alcuni pesci in un pantano: ma in questa e nelle successive immagini nessun sovraccarico naturalistico, bensì stilizzazioni allusive.*
ATTORE - «Nessuno cammina sull'acqua»: e chi l'ha detto? Il poeta sì, e Colombo, e Cristo. Il poeta non ha paura di annegare; sa che nel lontano del mare, nel profondo del mare c'è l'oltre, il futuro.
ATTRICE - I fiumi mi lasciarono discendere dov'io volevo…
La tempesta ha benedetto i miei risvegli sul mare,
più leggero di un sughero ho danzato sui flutti…
L'acqua verde inondò il mio scafo d'abete
e mi lavò delle macchie del vino e del vomito;
e da allora sono immerso nel poema del mare,
infuso d'astri, lattiginosa cometa… Ed ora
conosco i cieli lacerati dai lampi, e le trombe
e le risacche e le correnti; conosco la Sera
e l'Alba fremente come uno stormo di colombe,
e ho veduto, talvolta, ciò che l'uomo crede di vedere!
La scritta Arthur Rimbaud – 1854-1891.
ATTORE - Così Rimbaud, sul suo battello ubriaco, rinnovava tra i flutti della poesia-oceano il gioco d'infanzia della barca di carta affidata al filo di un ruscello: invincibile, nella chiglia dei suoi versi di sughero! Andare a schiantarsi nel mare era l'ebbrezza totale, la gloria, l'eternità. L'acqua è lo sguardo della terra, il suo vero occhio, il suo strumento per guardare il tempo, diceva Claudel. Perché, amici, vogliamo accecare l'acqua?
ATTRICE - Smorta palude, dove la luna divora
grossi vermi, per passare la notte…
La lavandaia, bianca, stende
la sporca biancheria dei morti
al sole dei lupi… E i rospi
piccoli, malinconici cantori
avvelenano con le loro coliche
i funghi, scranni per i loro concerti.
La scritta Tristan Corbière – 1845-1875.
ATTORE - No, no, l'acqua non è il paesaggio maledetto di Corbière, non è una cattiva patria. Gli egizi sapevano, nella loro antica saggezza, che tutte le acque, originariamente, erano dolci, di una dolcezza che impregna l'anima inducendola al bene; in particolar modo quelle del Nilo, emanazione di Osiride. Immaginazione della materia, *rêveries* naturali, mitografie primitive. Tutte le proprietà del reale, se appena le sognamo, diventano delle qualità eroiche. Il greco Evemero sosteneva, lui che vicino al mito era ancora, che gli dei non sarebbero stati che eroi e monarchi le cui qualità eccezionali avrebbero conferito loro attributi divini. Il mito è a misura d'uomo o a misura delle cose? È il ricordo dell'impresa di un eroe o il segno di un cataclisma del mondo? Se il sogno si riferisce alla realtà la umanizza, la amplia, la esalta. Così è anche per l'acqua; da noi sognata – altro non abbiamo fatto nel corso dei tempi – essa diventa l'eroina della purezza e della dolcezza, l'immaginazione materiale la «evemerizza» e dalla sua purezza, dalla sua dolcezza deriva la sua forza. Per questo, vedendo scorrere l'acqua, noi andiamo alla ricerca della sorgente lontana, dov'è questa forza dell'acqua. Non gli affluenti ci interessano, non gli altri mille volti del fiume, ma la sorgente che dell'intero corso ha tutta la responsabilità e il merito. È dal sensualismo primitivo, dall'immaginazione materiale che nascono le cosmogonie immaginarie: ed ecco perché l'acqua dolce è la vera acqua del mito, ha un primato sulle altre.
Si saranno sovrapposti sul fondale, in una luce verde, immagini di graffiti rupestri e di una sorgente che scorre fra le pietre.
ATTRICE - Volendo difendere la figlia Danae dalla cupidigia di un satiro, il Dio Poseidone gli lanciò contro il suo tridente, che si conficcò nella roccia. Ritirandolo, fece zampillare tre getti d'acqua, e così sgorgò la fontana di Lerna…
Scritta Charles Ploix – La natura e gli dei.
ATTORE - Molti argomenti ha portato Charles Ploix nei suoi studi sulle mitografie per affermare che Poseidone ha origine dal cielo e non dal mare. Se il mito della fontana di Lerna, nell'Argolide, dalle cui acque sarebbe nata l'Idra dalle sette teste uccisa da Ercole, ha come protagonista Poseidone, come non concludere che il dio del mare, prima di fissare il suo dominio sull'acqua salata, sia stato il dio dell'acqua dolce? L'attribuzione di poteri oceanici a Poseidone fu successiva; era il cielo la sua dimora originaria, come gli altri dei, e prima di trasferirsi negli abissi marini Poseidone passò dal cielo alla terra; e qui, a Trezene , nel Peloponneso, fu venerato come divinità agricola col nome di Poseidone Fitalmio, insieme agli altri dei della pioggia e delle folgori, per diventare infine divinità dell'acqua. Dopo il gesto irato con il tridente: come si vede, la bacchetta del rabdomante ha una storia molto antica! Il suo magnetismo è maschile, nel Settecento la chiamavano «la verga di Giacobbe». È proprio dell'uo-

RED EDIZIONI

GASTON BACHELARD
LA TERRA E IL RIPOSO
Le immagini dell'intimità.

«Crediamo che nel regno dell'immaginazione sia possibile stabilire una legge dei quattro elementi che classifichi le diverse immaginazioni materiali secondo che esse si riferiscano al fuoco, all'aria, all'acqua o alla terra. Inoltre, se è vero, come noi sosteniamo, che ogni poetica deve accogliere componenti, per quanto minime, di essenza materiale, è ancora questa classificazione attraverso gli elementi materiali fondamentali che deve accomunare le anime poetiche nel modo più stretto.»

Questo volume completa l'opera di Gaston Bachelard dedicata a «L'immaginazione materiale»

LA TERRA E LE FORZE
Le immagini della volontà

PSICANALISI DELLE ACQUE
Purificazione e rinascita

PSICANALISI DELL'ARIA
Ascesa, sublimazione, discesa, caduta

POETICA DEL FUOCO
La Fenice, Prometeo, Empedocle

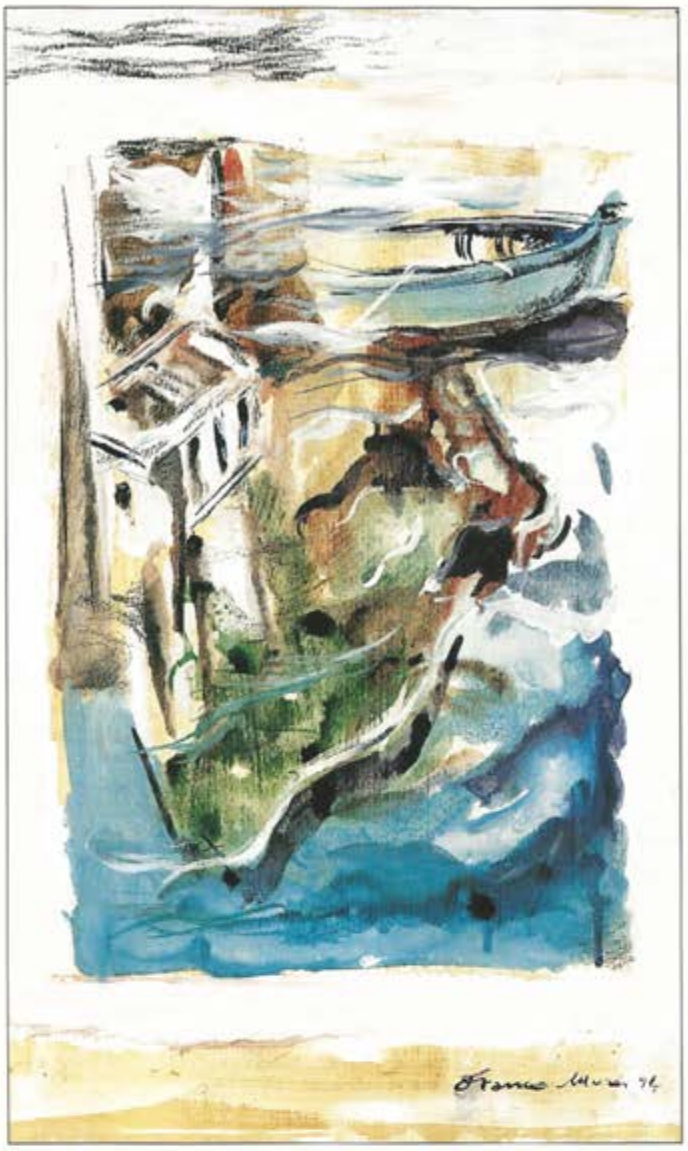
In tutte le librerie. Per informazioni: 031-279146

red edizioni

mo scoprire le sorgenti e l'acqua delle sorgenti, inversamente, ha proprietà femminili.
ATTRICE - «L'acqua è per sua natura molto dolce al punto che condotta alla temperatura del corpo di un uomo sano, e applicata sulle parti del nostro corpo dove la sensitività è più delicata come la cornea dell'occhio o la membrana del naso, non soltanto non produce alcun effetto, ma corrisponde esattamente allo stato naturale del nostro umore... E applicata su nervi che siano irritati per qualche infiammazione, lenisce il dolore anziché aumentarlo, così come versata sulla carne viva o su parti ulcerate non provoca alcuna irritazione...».
Scritta Hermann Boerhaave, medico e botanico – 1668-1738.
ATTORE - La verità scientifica attraverso la metafora: l'acqua addolcisce un dolore, dunque è dolce. Leggiamo nell'*Ermete Trismegisto*, ed è antica saggezza egiziana, che «l'abbondanza dell'acqua in un corpo rende l'anima mite, socievole, incline a voler piacere». Per sempre, dalle origini celesti di Poseidone al quale era toccato il cielo grigio, delle nuvole e delle piogge, poiché Zeus si era impadronito del cielo azzurro, luminoso, l'acqua dolce sarà nell'immaginazione degli uomini come un'acqua privilegiata. Il sogno e la chimica si danno la mano. L'acqua del mare è corrotta dal sale; essa è meno umana perché viene meno al primo dovere di un elemento, che è quello di servire gli uomini. Ecco perché il mare offre mitologie primitive, racconti di un al di là e non fiabe, che sole si ricongiungono ai sogni. Ecco perché il mare si esprime per bocca del viaggiatore che racconta storie remote, estranee al sogno naturale, che invece si nutre di immaginazione materiale. Ecco perché l'inconscio marino è un inconscio parlato, che non dorme, che si perde nell'avventura ma si svuota di forza onirica.
Davanti al pubblico l'attore (la cui gestualità ha avuto finora, e avrà ancora in seguito, funzioni di raccordo fra citazioni e riflessioni, immagini sul fondo e platea) comincia adesso a bere lentamente acqua da un bicchiere, quasi a compiere un rito.
ATTRICE - «Fliehe, mein Freund, in deine Eisamkeit», «Fuggi, amico mio, fuggi nella tua solitudine». Via, lassù, dove spira più forte il vento. A cercare il dio aspro della roccia... Così parlò Zarathustra; non il mare, non i lontani esilii ma in alto, sù, il pensiero in mezzo al vento, camminando indomito, buttando il tuo pensiero ai quattro venti del cielo. Trasforma la marcia in una lotta: la marcia è la tua lotta. Rispondi con la collera alla collera della tempesta, respira l'odore dell'uragano. Avanti, cammina; troverai la sorgente.
Scritta Friedrich Nietzsche – 1844-1900.
ATTORE - (*Ha posato il bicchiere, vuoto*) Là sulla montagna il poeta – ma ogni uomo è un poeta, nell'incontro con l'acqua pura, incontaminata – trova la sorgente; trova l'acqua viva che non cambia, che rinasce da se stessa continuamente rigenerandosi, che lascia il suo segno nelle immagini che riflette, specchio del mondo che vuole rinnovarsi, elemento di purificazione.
Un'acqua che scorre in una luce d'alba inonda il fondale.
ATTRICE - Un eremita, che ogni giorno si levava dal suo giaciglio molto prima dell'alba, pregava Dio – e lo faceva ogni giorno – affinché facesse sorgere il sole. Poi, quando l'aurora rischiarava il mondo, pregava Dio per ringraziarlo di aver accolto la sua preghiera. Ma una notte, caduto per stanchezza in un sonno profondo, il sant'uomo non si svegliò in tempo per la sua preghiera delle tenebre. Quando aprì gli occhi il sole era già alto. Allora, superato lo smarrimento, egli cominciò a pregare per ringraziare Dio il quale, nella sua bontà, nonostante la colpevole negligenza del suo servo, aveva ugualmente fatto levare il sole.
Scritta Oscar Wilde – 1854-1900.
ATTORE - La luna ha una luce antica, la notte protegge con la sua solitudine e dà riposo alle cose, unità al mondo. Ma la meditazione dell'alba ha il dinamismo primitivo della *rêverie* che risveglia l'universo. Occhio nuovo sul mondo, luce pura da acqua pura. Ognuno di noi dispone di una fontana della giovinezza nella sua bacinella di acqua fredda, di dove ci viene la sferzata del risveglio. Quest'acqua, ogni mattina, toglie i segni del tempo. Ci ringiovanisce, per gli altri e per noi stessi: perché sotto la fronte che si risveglia brilla un occhio nuovo. Ed è esso che reinventa il mondo. L'impressione di freschezza che ci comunica il mondo visibile è la freschezza che l'uomo sveglio ha ricevuto dalla freschezza dell'acqua. Tanto che all'acqua dolce, nella sua freschezza rigeneratrice, noi affidiamo anche la speranza della guarigione, per le sue virtù antitetiche ai mali del malato. Anche la scienza che nega i miracoli dell'acqua le riconosce virtù terapeutiche.
ATTRICE - Propongo che si costruisca una chiesa sotterranea a Chicago. Occorrerà prima scavare, scendere nelle viscere della terra. E dopo aver scavato si troverà l'acqua: un'acqua nascosta, preservata, essenziale. Un'acqua religiosa, il bacino sacro come un lago immenso, intorno al quale si raccolgono le anime che erano in pena. E quel lago sarà come un immenso cielo sotterraneo: perché tutto ciò che il cuore desidera può essere sempre riportato al dono divino, supremo che è l'acqua.
Scritta Paul Claudel – 1868-1955. *Intanto sia l'immagine, sul fondale, che la musica, molto lontana, avranno introdotto il tema dell'«acqua religiosa»: luci e colori sommersi che acquistano una non violenta luminosità, il suono di un organo che dà graduale pienezza a un motivo liturgico. E quando l'effetto «cattedrale inghiottita» sarà stato raggiunto, dopo le prime parole dell'attore, buio e silenzio.*
ATTORE - L'acqua è, per il poeta che ha la fede, l'altare della purificazione per rigenerare la metropoli inquinata. E il lago profondo è il monastero dal quale si leva la preghiera continua che interroga il mistero attraverso la materia, l'immenso bacino di decantazione dello spirito umano. Ma l'uomo, come sa pregare, così bestemmia: e non è bestemmiare, amici, inaridire le sorgenti, prosciugare i laghi, inquinare i fiumi e i mari, riflettere nell'acqua i nostri errori e le nostre colpe? Infrangere, incoscienti e spietati, la morale dell'acqua, che più di ogni altro elemento aspira a un ordine universale? Perché questo gusto per l'oltraggio alla natura madre, per il sacrilegio? Quale forza oscura, maligna ci spinge a profanare la purezza innocente e benefica dell'acqua, a dilapidare con la sua anche la nostra felicità?

AVVERTENZA - Nel pubblicare questa versione drammaturgica da *L'Eau et les rêves* di Gaston Bachelard, l'autore pensa di dover ammettere che la sua «consistenza teatrale» va verificata e calibrata alla prova della scena. Autorizza di conseguenza gli interventi, tagli compresi, che si rendessero necessari in fase di allestimento.

Perché pur avendo paura delle tenebre, volgiamo le spalle alla luce, e facciamo dei fiumi, dei laghi e dei mari, ormai, specchi opachi che riflettono la notte?
Sul fondale scuro tracce argentee di luce.
ATTRICE - Otto secoli prima della nostra era Esiodo raccomandava: «Guardatevi, o uomini, dall'urinare alla foce dei fiumi o alle loro sorgenti, o dal soddisfare gli altri vostri bisogni: sarebbe funesto». Era il poeta il primo degli ecologisti, oppure l'ammonimento badava ad impedire che, soddisfacendo ai bisogni corporali, l'uomo oltraggiasse insieme la maestà paterna del sole e la maternità dolce delle acque? Oggi la proibizione del sacrilegio è norma igienica, regolamento, ammenda; ma come erano altrimenti terribili i castighi inflitti ai profanatori in altri tempi! C'è una leggenda superstite, nella bassa Normandia, che racconta di un consesso di fate per decidere come punire un villano che sporcava la loro sorgente. «Cosa dobbiamo augurare, sorelle, a questo malcostumato?». «Che lo affligga la balbuzie, e non possa più dire parola». «E tu, sorella?». «Che sia condannato a camminare a bocca aperta e così inghiottire le mosche». «E tu?». «Che non possa fare un passo senza tirare, con rispetto parlando, una cannonata».
Scritta Pierre Sebillot – Il folklore di Francia.
ATTORE - Noi, i moderni, abbiamo razionalizzato tutto, anche la differenza fra un'acqua pura e un'acqua inquinata. Chimici e igienisti si son fatti avanti. «Acqua potabile - acqua non potabile»: una scritta sopra un rubinetto e tutto è a posto. La trasgressione, invece, comincia qui, dove si vuole razionalizzare la conoscenza naturale, regolamentare il rapporto fra l'uomo e la natura che sta in fondo all'immaginazione e ai sogni. Sono gli impulsi onirici a tormentarci nel male e consolarci nel bene. La ripugnanza per il fiume inquinato dalle fogne e dagli scarichi delle fabbriche non fa parte, non deve far parte di una coscienza sociale; è più profonda in noi, viene dalla coscienza di un'armonia profanata.
Ingrandito sul fondale, dettaglio di un fiume inquinato.
ATTRICE - (*Tono sdegnato*) Povera Bièvre, piccolo fiume innocente condannato alle nozze con le fogne di Parigi! Povera cloaca color ardesia e piombo, ribollente di mulinelli verdastri come la bile del mondo, costellata di sputi schiumosi che s'addensano alla chiusa; acqua martire rosa dalla lebbra, che ristagna esausta e poi riprende a fatica il suo cammino affondando nel fango. Povera Bièvre, discarica in movimento che corre verso la sua morte…
Scritta Joris-Karl Huysmans – 1848-1907.
ATTORE - Tanta rabbia, tanto dolore che sopravvivono all'assuefazione davanti all'acqua impura, ripristinano per contrasto il valore inconscio che ancora sappiamo attribuire, per fortuna, a un'acqua pura, cristallina, che canta l'alba e non la notte; ripetono la nostra nostalgia per la sorgente, il ruscello, il fiume conservato alla sua naturale limpidezza. Oh, sono bravi, in molti, a fare il processo all'acqua, a rappresentarla come dotata – lei, in proprio – delle forze del male. A farne strumento di maleficio… Esistono dei sognatori dell'acqua sporca, attratti dalla poltiglia scura di un fossato, dall'acqua che erutta velenosi umori dalle sue bolle, che rivela vene di sostanze putrefatte: e da queste acque nere, melmose si traggono inquieti presagi, perversi vaticini. Nella nostra coscienza addormentata, come il nostro occhio, guardando questi fiumi neri immaginiamo degli Stige carichi di male. Ed è quest'acqua oltraggiata, ferita, che noi, senza esitazioni, demonizziamo.
Immagine di un vortice. In audio motivo del vento.
ATTRICE - Vuole attirarci a sé, stringerci in un abbraccio mortale l'acqua perfida, che vortica inquieta e coi suoi mulinelli compie incantesimi perversi. Ma i riti liturgici della benedizione vincono le forze malefiche che si celano nelle sue profondità, incatenano i suoi poteri diabolici, piegano quanto di malvagio l'ha distolta dalla sua natura buona. Perché la liturgia penetra i segreti della natura e ci mostra che in essa dormono le stesse forze latenti nell'animo dell'uomo. Essa opera una purificazione consustanziale, sradica il male ovunque si trovi, nel cuore dell'uomo e nel cuore delle cose.
Scritta Ernest Seilliere – 1866-1955.
ATTORE - Il manicheismo dell'acqua pura e dell'acqua impura, dell'acqua buona e dell'acqua malvagia! Il vizio di proiettare sulle cose del mondo, insieme alle nostre fantasie, anche le nostre perversioni! La viltà di accusarla, e di condannarla! Ci siamo dimenticati che l'acqua, in sé, è innocente. Che, originariamente, tende al bene. Ed ecco la prova: sono pochissime le fonti maledette, molto raramente il diavolo viene associato alle sorgenti, pochissime ne portano il nome e sono moltissime invece quelle dedicate alle ninfe, alle fate, agli spiriti buoni, ai santi.
ATTRICE - In Persia il fedele è a tal punto convinto della virtù purificatrice dell'acqua che usa lavarsi gli occhi quando questi sono stati contaminati dalla vista di un infedele e per questo, per compiere le

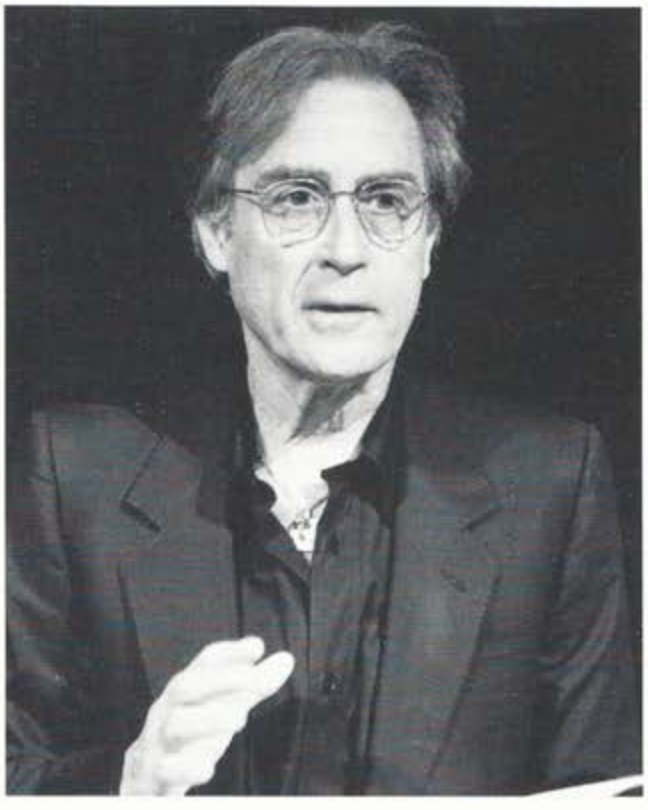


sue abluzioni rituali, porta sempre con sé un piccolo otre dal lungo collo… E così i Cafri, nell'Africa del Sud, non si lavano mai per motivi igienici, ma fanno abluzioni per purificarsi dopo un funerale, o se si sentono l'anima sporca…
Scritta Edward Tylor – Civilizzazioni primitive.
ATTORE - Con il muschio profumato dell'issopo usato come un aspersorio gli ebrei si purificano e il profeta, dice nella Bibbia, da questo lavacro usciva «bianco come la neve». Tre volte Corineo – racconta Virgilio nell'*Eneide* – gira intorno ai compagni con un ramo di ulivo immerso in acqua lustrale e li asperge con quella rugiada, ed essi ne sono purificati… L'attrazione dell'acqua è un'amicizia, la sua chimica combina l'attrazione fra la materia e lo spirito. Andate a cercare in qualche biblioteca le *Conversazioni del conte di Gabalis* dell'abate di Villars, scritte due secoli fa. Vi leggerete che non sono necessarie cerimonie o magie, riti demoniaci o sortilegi: per esserne purificati basta la fisica della purezza dell'acqua. L'acqua pura può essere pensata non soltanto come materia, ma come forza irradiante… «Laudato si', mi' Signore, per sor' acqua/la quale è molto utile et humile et pretiosa et casta»: la lauda del santo frate non è eresia panteistica, o follia; è coscienza della sostanza divina che possiamo trovare nella natura dell'acqua.
Nell'immagine di fondo l'acqua si è fatta cascata; anche la musica in crescendo suggerisce una dinamica dell'acqua.
ATTRICE - Acqua e meditazione sono sempre andate insieme. Perché i Persiani, in antico, consideravano sacro il mare? Perché i Greci gli assegnarono un dio, fratello di Giove? Per il primato che l'uomo, sempre, ha assegnato all'acqua. È densa di significati la storia di Narciso il quale, non potendo afferrare l'immagine ammaliatrice riflessa dalla fonte, vi si immerse ed annegò. È la stessa immagine eterna che noi vediamo in tutti i fiumi ed in tutti gli oceani della terra. L'immagine dell'inafferrabile, il fantasma della vita. Il mistero supremo, forse.

Scritta Herman Melville – 1819-1891 – Moby Dick. *Sul fondo l'ombra in movimento di un vascello sopra un oceano grigio.*
ATTORE - Corriamo dietro al mistero dell'acqua come il capitano Achab inseguiva la sua balena bianca. Ammaliati, fino a dimenticare tutto il resto. Non ci si bagna due volte nella stessa acqua; il suo destino è nella mobilità eraclitea e il destino dell'uomo è quello di riconoscersi nella mobilità dell'acqua. Riconoscersi in lei, nel suo movimento che non si arresta è nascere e morire e rinascere ad ogni istante. Non il gioco vano dell'immaginazione fuggitiva, non la fragilità di un sogno che non arriva a compimento ma un destino essenziale nel quale riconosciamo la nostra sorte. La nostra intimità con l'acqua è consustanziale.
ATTRICE - L'occhio è un glauco, sonnolento acquario:
tranquillità, quiete apparente, drappeggi
come quelli che simulano l'eternità dei paramenti;
poi d'improvviso un turbamento, e lento sale
un desiderio a colpire l'acqua, a ferirla…
Acquario popolato di sogni in agguato!
Un pensiero galleggia, indefinito,
poi torna a coricarsi sul letto di alghe
tra i minerali del cranio e le sue pietre…
Paesaggio senza sosta cangiante; pensieri
che sono pesci neri, pallide perle,
gelidi mostri immensi o microscopici,
progetti embrionali, germi di sogni oscuri
emergenti da non sai quale abisso della mente…
Scritta Georges Rodenbach – 1855-1898.
ATTORE - Il mondo è pervaso da una sua volontà narcisistica, vuole vedersi, e l'acqua gli fornisce gli occhi per contemplare se stesso. Rapporti misteriosi, sottili si determinano fra la natura contemplata e la natura contemplante. Della viola Shelley dice ch'essa guarda il cielo azzurro fino ad assumere il colore che ha contemplato. Claudel ci invita ad accostarci il più possibile all'acqua, che abbiamo delegato a contemplare l'esistente. Schopenhauer afferma che la contemplazione nasce da una volontà di rappresentazione che lenisce l'infelicità. L'occhio dev'essere bello e riflettere i colori nell'iride, per percepire la bellezza. Allo stesso modo, la bellezza è ocellata. Come il pavone.
ATTRICE - La ragazza guardava fissamente la piuma di pavone alta nella coda che si era eretta sotto le sue carezze, e diceva: «Piccolo, graziosissimo pavone, che cosa vedi con i tuoi cento occhi? Lo vedremo arrivare? Chi verrà, un giovane principe? È bello, il mio principe? Puoi tu vederlo, con i tuoi cento occhi azzurri? Pavone, specchio dei miei desideri!».
Scritta August Strindberg – 1849-1912 – Swanevit. *Il fondale, blu di Prussia, brilla di ocelli luminosi, come la coda di un pavone.*
ATTORE - Il desiderio della creatura umana è volontà di apparire, amore per la propria immagine. Ha bisogno di specchi per rimirarsi e così forbire il volto e lo sguardo, preparare gli strumenti della seduzione. E quale specchio più seducente dell'acqua, nel restituire la seduzione di chi si contempla? Se Narciso si fosse rimirato nel vetro o nel metallo, se avesse urtato la fronte e i pugni contro queste superfici dure, il suo sogno sarebbe morto sul nascere. Soltanto l'acqua è lo specchio dell'immaginazione aperta, che non ha fine.
ATTRICE - Specchio!
Acqua fredda per tedio nella tua cornice di ghiaccio,
quante volte, per ore intere, nella desolazione
di poveri sogni, cercando i miei ricordi
come foglie nelle tue vitree profondità,
mi sono veduto in te come un'ombra lontana!
Quante volte, orrore!, la sera, algida fontana
ho veduto la nudità di un sogno in frantumi!
Scritta Stephane Mallarmé – 1842-1898. S*ul fondale interpretazione surreale di Narciso alla fonte, in una dominante verde. Tema musicale, anch'esso spoglio di riferimenti impressionistici.*
ATTORE - Narciso si reca dunque alla fontana nascosta nel profondo del bosco. E qui incontra del tutto naturalmente il suo doppio; tende le braccia, immerge le mani per incontrare la propria immagine, parla alla propria voce. Eco è nei pressi, è la ninfa della sorgente. È Narciso, ha la sua voce, il suo volto. Ed Eco non è un grido lontano, è soltanto un mormorìo: il mormorìo della propria voce di seduttore. Là, di fronte all'acqua, Narciso ha la rivelazione della propria identità, della propria dualità. Scopre la sua duplice natura virile e femminile, il reale e l'immaginario. Allora Narciso non dice più «Mi amo così come sono», ma dice: «Sono così come mi amo»; esisto perché mi amo con fervore, perché voglio apparire; perciò devo aumentare la mia apparenza. Così la vita si gonfia di immagini, l'immaginazione sveglia i sensi e i pensieri, prende un nuovo corso, evade nell'irrealità. Il narcisismo si sublima nella carezza, Narciso contempla se stesso nella carezza visiva dell'acqua che gli rinvia l'immagine delicata di se stesso. Narciso trattiene il fiato, rapito dalla propria bellezza; e questo rapimento è la vertigine del futuro.
ATTRICE - Se adesso esalassi
il più piccolo sospiro
mi sarebbe rapito
ciò che io adoravo
sull'acqua biondazzurra
e i cieli, e le foreste
e il rosato dell'onda…
Scritta Paul Valery – 1871-1945. *Il fondale si è illuminato, la musica ha acquistato un robusto nitore.*
ATTORE - «Sono bello perché la natura è bella; la natura è bella perché io sono bello!». Ma Narciso alla fonte non è soltanto perduto nella contemplazione di sé. Con Narciso, e per Narciso, tutta la foresta si rimira nell'acqua, e con la foresta il cielo che la sovrasta. Il mondo è come un Narciso immenso nell'atto di pensare se stesso: e dove potrebbe pensarsi meglio se non nella propria immagine? L'acqua può essere agitata e le immagini offuscarsi, ma l'acqua poi ridiventa immota: il mondo riflesso è la conquista della calma, la creazione suprema attraverso l'immobilità. Il narcisismo individuale diventa narcisismo cosmico: Narciso vede intorno alla propria immagine la serenità del cielo, la bellezza umile del fiore sul bordo della sorgente; e conquistato da quella serenità e da quella umiltà depone il suo orgoglio, si dimentica nel tutto. La bellezza, così, si propaga a poco a poco, da Narciso si estende al mondo.
ATTRICE - Qui non è possibile perdersi:
il mio viso è nell'acqua pura, lo vedo
cantare un solo albero
levigare i sassi
riflettere l'orizzonte.
Scritta Paul Eluard – 1895-1952.
ATTORE - La freschezza ch'io provo immergendo le mani in un ruscello si estende, si espande, impregna di sé la natura. L'albero canta, è verde il profumo delle praterie e la freschezza diventa l'attributo della primavera. Il risveglio della natura è nell'acqua primitiva che scorre, fresca e limpida, con il suo corteo di immagini e di desideri. In fondo a questo dolce naufragio dei desideri c'è Nausicaa; ninfe e nereidi, driadi e amadriadi vestono di reminiscenze scolastiche la nudità della bagnante. La donna che emerge dall'acqua è un'immagine prima che un essere, è desiderio prima di essere immagine. È naturale che il viandante, rimirando l'acqua limpida che scorre, vi cerchi i riflessi della più bella delle immagini, evochi la nudità femminile nella sua naturale innocenza. L'immaginazione dell'acqua che scorre ha svegliato i sensi, esplica una funzione sessuale.
L'immagine delle bagnanti si materializza sul fondale; sarà più luce e colore che forma, verrà evocata da un motivo arcadico.
ATTRICE - Le acque si insinuano nell'ombra densa, fresca delle siepi, lievemente agitate, e senza un mormorio scorrono lentamente, e da ogni parte mille sorgenti confluiscono verso fondali limpidi, immoti, propizi per bagnarsi… Ed ecco apparire all'occhio incantato giovani, rigogliose figure di donna, sdoppiate dallo specchio liquido. Si bagnano insieme, gioiosamente; prima avanzano caute nei fondali, giocano a lottare, con grida; poi avanzano a nuoto, arditamente… Le belle creature dovrebbero bastarmi, il mio occhio dovrebbe gioire appagato; ma il mio desiderio va oltre, penetra con lo sguardo la grotta verde che nasconde la nobile regina… Allora, o meraviglia, alcuni cigni avanzano a nuoto a loro volta, con movimenti lenti e maestosi. Uno li domina per l'incedere audace, sicuro; le penne gonfiate, si apre un varco in mezzo agli altri e avanza verso il sacro recesso…
Scritta Wolfgang Goethe – 1749-1832 – Faust secondo. S*ullo schermo, nudità bianche e rosee percosse da lampi di luce predispongono alla evocazione della* Leda con il cigno. *La musica sale fino al grido acuto dell'estasi.*
ATTRICE - Lo splendido uccello era candido come una donna e s'avvicinò a Leda in una luce rosa. Quando le fu davanti si sollevò alto sulle rosse zampe palmate e distese con grazia il lungo collo ondulato fino alle giovani cosce dai riflessi azzurri, alla piega dolce dell'anca. Le mani stupite di Leda presero con delicatezza il piccolo capo e lo coprirono di carezze. L'uccello fremeva con tutte le penne, tenne strette le gambe nude sotto l'ala grande e soffice e le costrinse a piegarsi. Leda si lasciò cadere a terra, poi si aprì a lui come il fiore azzurro dei fiumi. Avvertiva contro le ginocchia fredde il corpo caldo dell'uccello; all'improvviso un grido – Ah!… Ah!… – e le sue braccia tremarono come rami nel vento. Il becco l'aveva penetrata crudelmente e la testa del cigno si muoveva in lei con furore, come deliziandosi delle sue viscere…

Scritta Pierre Louys – 1870-1925. *Sullo schermo l'immagine si tinge di rosso prima di svanire e la musica, dopo il parossismo, affida ad una siringa la elaborazione di un tema diatonico.*
ATTORE - Nudismo letterario, mito senza mistero, erotismo che si brucia nell'eccesso. Con la sua Leda e il suo Cigno Pierre Louys ci affligge con un complesso di cultura. Che prepara il disincarnato estetismo della *Leda senza cigno* di D'Annunzio, della donna bella e desiderabile affiancata non più dall'uccello innamorato ma dai levrieri candidi; e tuttavia, dietro l'immagine di un cigno assente, cancellato, ecco l'acqua che continua a scorrere, sotto un cielo d'Italia, e ripropone l'antico ritmo della Metamorfosi, il cigno di Leda, dopo essersi immerso nelle «felicissime tenebre», ritrova le acque dell'immaginazione cosmica, si confonde con la donna devastata per amore.
ATTRICE - Un giovane pastore che sorvegliava il gregge sulle sponde di uno stagno sorprese un giorno dei cigni bianchi che si riposavano e vide uscire da essi fanciulle bellissime che andavano a bagnarsi e poi, ritrovati i loro involucri, se ne volavano via. Raccontò alla nonna ciò che aveva veduto e la nonna gli spiegò che si trattava di fanciulle-cigno, e che chiunque fosse riuscito a sottrarre i loro vestiti avrebbe ottenuto di essere da loro accompagnato in un bel palazzo attaccato con quattro catene d'oro alla volta del cielo…
Scritta Leggenda della Bretagna del Nord.
ATTORE - E così, invece di morire nella letteratura, o fra le spirali musicali di Saint-Saëns, o sotto il coltello del cuoco di La Fontaine, il Cigno ritrova i cieli dell'immaginazione e del sogno. Può voler prendere il posto di una luna diurna, come sosteneva Jules Laforgue, o tuffarsi nel rosso dei crepuscoli, per rubare il ruolo del sole. E qui, prima di inabissarsi nel mare, il Cigno Rosso può incontrare un altro fratello alato uscito dall'immaginazione di un poeta, l'Albatro assassinato della *Ballata del Vecchio Marinaio* di Coleridge. Dall'acqua nascono gli uccelli del destino.
Sullo schermo l'immagine di un tramonto rosso sul mare, poi l'ombra gigantesca di un uccello in volo. L'accompagna una musica struggente, di movimento.
ATTRICE - Volando gli uccelli ci trascinano, e quando ci troviamo
in questo paesaggio ci accorgiamo di essere già stati
qui prima, e ogni volta che incontriamo dell'acqua
ci laviamo. Sul pontile di legno un pescatore
distribuisce il pesce che ha appena pescato, un guerriero
giapponese, forse, tira di scherma con canne di bambù…
Scritta Kirsten Thorup – 1942.
ATTORE - Contemplandolo, esclamare «Quant'acqua!», chiudere nella misura ovvia della sua immensità tutte le attese e le avventure. Ubriacarsi delle voci che escono dalle sue mille bocche, cercare di decifrare il suo indecifrabile idioma, ascoltare l'antica storia di viaggi senza fine, di isole di naufraghi: perché il mare non ha altra patria che il mistero. Assistere al gran teatro delle sue metamorfosi…
Ombre e sagome animano il mare rosso sullo schermo. Si accentua il movimento del tema musicale.
ATTRICE - La mer écrit un poisson bleu… Poi, il mare
cancella un pesce grigio.
Il mare scrive un incrociatore in fiamme,
cancella un incrociatore mal scritto.
Poeta più di qualsiasi poeta,
musicista più di qualsiasi musicista,
il mare è il mio interprete,
il mare antico,
il mare futuro
ricolmo di petali…
Si insedia
nel mio profondo; scrive un sole verde
cancella un sole malva.
Il mare scrive un sole socchiuso
sopra mille squali in fuga.
Scritta Alain Bosquet – 1919.
ATTORE - Il mare è complice della nostra inquietudine. Siamo stati noi, nei secoli, a trasformare in mostri le creature che popolano i suoi abissi. I suoi misteri sono quelli della nostra immaginazione e della nostra paura.
ATTRICE - Vive in tetre caverne la piovra, nell'acqua fonda
dove estrae il suo inchiostro
dalle anime dei marinai annegati,
dicono che abbraccia i nuotatori con i tentacoli
per trascinarli giù negli abissi e divorarli…
Ho visto una fotografia fine secolo scorso
presa dal ponte di una fregata
di una piovra gigantesca a otto braccia
avvinghiata a un'immensa balena azzurra…
Ma a parte il suo ruolo di mostro marino la piovra,
credimi, è un animale meraviglioso
e se mi permetto di paragonarti a lei, o amata,
è per dirti la cosa più bella ch'io possa pensare.
Vedila come si muove nell'acqua: sembra
una danzatrice sciolta da ogni legge fisica,
sembra un'anima incarnata che sia stata creata
per abbracciare e amare, sembra un cuore
che vada in cerca del corpo al quale l'hanno strappato…
La piovra, credimi, è grazia e bellezza
e femminilità. È l'ultima Sirena…
Una volta sparai col fucile subacqueo
a una piovra sotto la costa egea della Turchia,
e come fu colpita mi guardò come una madre o un'amante,
poi allungò verso di me i suoi tentacoli
non per trascinarmi, o no!, negli abissi
ma come per accarezzarmi con ciascuno di essi
e dirmi addio, forse un po' stupita,
prima di morire in una nube d'inchiostro…
Se il mio destino fosse di finire
nella bocca di qualche animale
mi piacerebbe essere divorato da una piovra.
Scritta Henrik Nordbrandt – 1945. *Sullo schermo i colori vengono inghiottiti dal nero. Appena visibile la sagoma di un vascello nella tempesta. Musica che accompagni l'immagine.*
ATTORE - Abbiamo attribuito al mare anche le nostre crudeltà. Gli abbiamo conferito il potere di compiere le nostre maledizioni. Di inghiottire nei suoi abissi i palazzi d'oro che i cigni-fanciulle raggiungevano in volo, le cattedrali delle preghiere celesti. Ne abbiamo fatto il regno dell'Olandese Volante, inferno dei marinai condannati a vagare per l'eternità sulle navi dei naufragi. E nelle sue profondità abbiamo inabissato quell'idra universale che è la morte. Ma è questo il mare? La parte maledetta dell'acqua, il cimitero della vita? L'innocenza della sorgente, l'allegria del ruscello, la serenità del fiume erano soltanto inganni? Sono inganni i colori del fondale, la porpora nuziale dell'orizzonte? È il mare l'impero della notte? La meta del nostro estremo naufragio?
Una materia densa, magmatica, dai colori cupi con striature rossastre cola sullo schermo. Tema musicale dell'acqua profonda.
ATTRICE - L'isola dove si trovava quest'acqua straordinaria era situata a 83° 20' di latitudine e a 43° 5' di longitudine Ovest. Ed era un'acqua con cui si dissetavano tutti gli indigeni che la abitavano. Avendone considerato l'aspetto noi tutti ci rifiutammo di portarla alle labbra, convinti che fosse inquinata; soltanto più tardi ci rendemmo conto che quella e non altra era la caratteristica di tutti i corsi d'acqua dell'arcipelago… Benché colasse veloce dai pendii, come tutte le acque ordinarie, mai si presentava, salvo che precipitasse in cascata, con la qualità della limpidezza. Meglio, la differenza rispetto alle altre acque era nell'apparenza… A prima vista, soprattutto là dove le pendenze erano minime, essa sembrava, per consistenza, acqua comune nella quale fosse stata disciolta gomma arabica. Ma non basta: non era incolore, quell'acqua assai strana, e neppure di colore uniforme perché, nello scorrere, offriva allo sguardo tutte le gradazioni della porpora, in un continuo variare di riflessi come la seta… Ne riempimmo un bacile e, lasciatala riposare, con meraviglia constatammo che la massa liquida era composta di venature distinte, ciascuna con la sua gradazione, e che queste venature non si mescolavano fra di loro. Prendemmo allora un coltello, con la punta provammo a separare le diverse parti e ci accorgemmo che, ritiratala, il passaggio della lama veniva subito cancellato. Se però la lama intersecava nettamente due venature, ne risultava una separazione perfetta, che resisteva per un certo tempo alla forza coesiva. Le proprietà sconosciute di quest'acqua furono il primo anello di una catena di fatti sorprendenti ai quali assistemmo…
Scritta Edgar Allan Poe – 1809-1849.
ATTORE - Quell'acqua misteriosa scoperta da Gordon Pym e dai suoi compagni altro non era che sangue; e l'isola del naufragio, così indecifrabile, era invece quanto di più familiare si possa immaginare: un corpo del cui sangue siamo stati nutriti, quello di nostra madre, del quale fummo nove mesi ospiti. Stupiti? Anche sconcertati, forse: eppure la chiave per penetrare nell'universo visionario di Poe è qui, nel materialismo organico che ha dato vita alla *rêverie* dell'isola e della sua acqua misteriosa. La parola inglese così simile al balbettio di un bimbo – *blood*, sangue… – indica l'acqua che ci tiene in vita; l'odissea geografica di Gordon Pym è un viaggio alla ricerca della madre… Ma allora, perché temere l'acqua che non osiamo bere, e che «ci beve»? L'acqua che ci chiama, che ci offre la protezione del silenzio e della quiete? Perché considerarla maledetta?
Immagini e tema musicale dell'«acqua profonda».

ATTRICE - *I could not love except where Death*
Was mingling hos with Beauty' breath...
ATTORE - «Non sono riuscito ad amare che là dove la Morte - mescolava il suo respiro a quello della Bellezza...». Nei suoi poemi e nei suoi racconti Poe esprime la sintesi della Bellezza, della Morte e dell'Acqua. E ritrova così, nell'acqua profonda, il mistero della vita, che comprende la morte bella e fedele, quella che gli avrebbe restituito l'immagine della madre morente, il ricordo delle donne della sua vita, Hélène, l'amica, Frances, la madre adottiva, Virginia, la sposa, che tutte l'avevano preceduto nel regno della pace e del silenzio. Non maledetta, quest'acqua che è la tomba degli affetti perduti, degli amori morti, che sa conservare i colori dei giorni felici e protegge i ricordi con le sue oscurità.
Le vibrazioni cromatiche, sullo schermo, si sono accentuate. La musica si è rarefatta.
ATTRICE - Lontana, adesso, mia adorata.
Oh, sì,vattene lontano...
Fino a raggiungere un lago solitario,
che sorride sognando il riposo profondo
di isole stellate che brillano
come gemme nel suo liquido seno...
Simile al Lete antico, ecco, vedete,
il lago sprofonda in un sonno cosciente
né vorrebbe svegliarsi per tutto l'oro del mondo.
Il rosmarino dorme sulla sua tomba,
il giglio galleggia sull'onda,
intatta, serena dorme la Bellezza.
...Così dormono tutti i nostri morti
per il tempo, almeno, che l'Amore li piange,
per il tempo che durano le lacrime del ricordo.
Scritta Edgar Allan Poe – Irene.
Sullo schermo, allusivamente, dettagli del viaggio di Irene verso il cimitero d'acqua: possono essere particolari della pittura dei preraffaelliti.
ATTORE - Simile al Lete, la tomba d'acqua di Irene. O al Gange, che conduce i defunti in un reame vicino al mare, nella più verde tra le valli. Poe ci ha detto, come Eraclito, che morire è diventare acqua. «Voglia Osiride, o cara anima, presentarti le sue fresche acque». L'alchimia dell'acqua è quella della vita. L'acqua profonda, silenziosa, è l'acqua del ritorno alla vita, delle memorie conservate nei suoi riflessi, della giustizia, della pace. Non vedete che Ofelia, abbandonandosi all'acqua con la sua ghirlanda di fiori, celebra le sue nozze? Non vedete che la barca dei morti, scivolando leggera sullo Stige, tiene la prora verso un altrove segnato dal mistero, certo, ma non dal dolore? Basta un po' di vento, la sera, perché l'acqua della morte continui a parlarci dei vivi. Basta un pallido raggio di luna perché il caro fantasma che ci ha lasciati ci appaia ancora sull'onda. Edgar Poe, il sognatore malinconico, non ci fa più paura.
Sullo schermo il viaggio delle barche dei morti. Il tema musicale suggerisce calma e solennità.
ATTRICE - I pescatori della Gallia fronteggiante l'isola della Bretagna hanno l'incarico di fare transitare le anime, e per questo ufficio non percepiscono tributo. Nel mezzo della notte sentono bussare alla porta, si alzano e trovano sulla riva barche sconosciute sulle quali non si vede anima viva; e tuttavia esse sembrano così cariche che sono di poco sollevate sul livello dell'acqua, e le direste sul punto di affondare. Eppure, un'ora è sufficiente per il traghetto, anche se i pescatori, con le loro proprie barche, difficilmente riuscirebbero a compierlo in una notte.
Scritta Procopio di Cesarea – V sec. d.C..
ATTORE - La barca di Caronte ha attraversato i miti, le religioni, le leggende, la storia. E la letteratura; Baudelaire la vedeva passare, nelle sue *rêveries* notturne: «*O Mort, vieux capitaine, il est temps! Levons l'ancre!*». L'abbiamo creduta incagliata nel Mar dei Sargassi della letteratura e invece ha continuato a navigare, anche quando Caronte è stato spedito agli Inferi per l'ultimo viaggio, dopo l'avvento del Cristianesimo. La Chiesa di Gallia aveva già eretto l'abazia di Saint-Denis ma re Dagoberto era ancora rappresentato, sulla sua tomba, mentre attraversava il Cocito sopra la barca del nocchiero delle anime, che lo stesso Dante aveva richiamato in servizio alla fine del XIII secolo. E Michelangelo, sotto gli occhi di un papa, lo aveva rappresentato nel suo *Giudizio Universale*: senza Caronte, niente inferno... Primo navigatore di cui l'umanità abbia conservato memoria, Caronte ha raggiunto le sponde dell'Estremo Oriente...
Baluginii cromatici sull'immagine, variazioni esotiche nel tema musicale.
ATTRICE - Nella liturgia cinese la Festa dei Morti cade il settimo mese... Il flauto guida i fedeli, i colpi del gong li raduna come uno sciame d'api. Accostate all'argine, coperte di paramenti, le barche attendono che scenda la notte... Poi, con il suo carico, la barca si stacca dalla riva e vira, lasciandosi dietro la scia luminosa delle minuscole lampade disseminate sull'acqua. Luccichii di breve durata, che muoiono inghiottiti dall'acqua opaca. Un brandello d'oro afferrato da un braccio, lo stivale di fuoco che brucia in una colonna di fumo e lambisce la tomba d'acqua... Così la Festa imita ad un tempo la vita che si spegne e la vita che se ne va; l'acqua è la tomba del fuoco e degli uomini. Il suono del sistro funerario e il rullare del tamburo di ferro arrivano lontano, fin dove il mare e la notte celebrano la cerimonia dei morti.
Scritta Paul Claudel – 1868-1955.
ATTORE - I Celti ritenevano che ogni componente la tribù avesse diritto di proprietà su un albero che chiamavano *Todtenbaum*, «albero della morte». Defunto, il proprietario veniva deposto nell'incavo dell'albero, che moriva con lui, e sepolto col tronco, oppure affidato alla corrente di un fiume. Così si era corretta l'usanza barbara di bruciare il cadavere con i ceppi del *Todtenbaum*, o di esporlo alla voracità degli uccelli rapaci. Verso la metà del Cinquecento degli operai che lavoravano ad un terrapieno riportarono alla luce molti tronchi d'albero pietrificati, ognuno abitato dai resti di un uomo. Forse, la prima barca è stata una bara.
Immagine: alcuni tronchi d'albero galleggianti su un fiume esotico.
ATTRICE - Il morto viene restituito alla madre affinché sia rimesso al mondo. Questo è il desiderio antico dell'umanità: che le nere acque della morte diventino le acque della vita, che la morte con il suo gelido abbraccio ci restituisca al grembo materno, così come il mare, anche se inghiotte il sole, lo riconsegna ogni giorno dal profondo degli abissi. Mai la Vita ha potuto credere alla Morte...
Scritta C.G. Jung – 1875-1961.
ATTORE - Per questo il traghettatore dei morti, nonostante abbia incontrato streghe e demoni, nonostante si sia macchiato di crimini ai quadrivii delle acque nel grande poema dell'immaginazione popolare, ha conservato il carattere sacro, intangibile, di guardiano del mistero supremo. Per questo le vedove bianche dei marinai sono state sempre immaginate sole sui moli, nei crepuscoli malinconici, ad attendere il ritorno dei loro uomini. Per questo, in antico, anziché essere soppressi i neonati portatori di infermità o di maledizioni venivano deposti in una cesta ed abbandonati fra i canneti di un fiume, affinché l'acqua madre ne decidesse la sorte; e dall'usanza poté accadere che il popolo ebreo ricevesse in dono il suo capo, Mosé. Per questo, se un poeta o un pittore riprendono l'immagine di Caronte, pensano alla morte come ad un viaggio. Anche Cristoforo Colombo, forse, nelle notti più buie della sua sfida contro l'ignoto. Caronte celebra i funerali nella loro forma più primitiva, ma la sua lanterna illumina la speranza della rigenerazione.
Illustrato da immagini spettrali sullo schermo e dalla musica, il tema di Ofelia.
ATTRICE - C'è un salice inclinato sopra il ruscello, che specchia le sue foglie d'argento nella vitrea corrente. Là sopra venne la poveretta, il capo adorno di fantasiose ghirlande di ranuncoli, margherite e orchidee, che le nostre giovani chiamano le dita dei morti... E mentre si arrampicava sull'albero, per appendere le piccole corone ai ramoscelli chini sull'acqua, un maledetto ramo si schiantò e i suoi trofei caddero nel ruscello, e lei con essi. Le sue vesti si aprirono sull'acqua e per un tratto la sostennero, quasi fosse una Sirena; e per quel tratto lei intonò arie di vecchie canzoni mescolandole al pianto del ruscello, inconsapevole della propria sventura oppure, chissà, come una creatura che dall'acqua fosse nata e all'acqua si affidasse per destino di natura. Ma questo non durò a lungo perché le sue vesti, appesantite dall'acqua, la trascinarono sul fondo, e il suo canto andò a morire nel fango.
Scritta William Shakespeare – 1564-1616.
ATTORE - La Regina prospetta la disgrazia, insinua che Ofelia sia morta come per gioco, cantando; e così fa tacere l'orrore e il rimorso. Ma la sua morte, Ofelia, non l'ha proprio cercata come una liberazione? Possiamo davvero parlare di suicidio, oppure l'acqua che ci sottrae al mondo dei vivi può regalarci – lo diceva Camus – la *morte heureuse*? Accanto all'acqua accettata non c'è, nella morte, un'acqua desiderata, che conclude secondo giustizia il corso della vita? Perché Franz Liszt ha indicato con un «Allegro» il tempo delle cinquantotto misure scritte per la povera ragazza di Elsinore?
ATTRICE - Ofelia, Ofelia...
Le tue belle membra, nello stagno,
sono come bastoni galleggianti
per appoggiare la mia vecchia follia...
Scritta Jules Laforgue – 1860-1887.
ATTORE - Laforgue ha immaginato Amleto come un visionario «che faceva cerchi nell'acqua». Nel suo spirito la donna, l'acqua e la morte erano un'unità indissolubile. Così, imprigionandola nella sua



GIANCARLO DETTORI - *Nato a Cagliari, dopo aver dedicato alcuni anni al giornalismo, entra all'Accademia d'Arte drammatica «Silvio D'Amico» dove si diploma nel 1956. Ha partecipato, in trentatrè anni di carriera, a cento spettacoli, debuttando al Piccolo di Milano nel 1957 con il* Coriolano *di Shakespeare, regia di Strehler. Hanno fatto seguito tra gli altri, sempre con la regia di Strehler,* Arlecchino, servitore di due padroni *di Goldoni,* Nel fondo *di Gorki,* Il mostro lusitano *di Weiss,* L'opera da tre soldi *di Brecht,* Il tempo stringe *di Tabucchi,* La grande magia *di Eduardo De Filippo,* Il campiello *di Goldoni e* I Giganti della montagna *di Pirandello; mentre con la regia di Ronconi è stato interprete de* L'anitra selvatica *di Ibsen e de* Al pappagallo verde *di Schnitzler. Lavora per la Radio e la Tv.*

FRANCA NUTI - *Diplomata all'Accademia dei Filodrammatici nel 1954, ha percorso la sua strada attraverso le più importanti compagnie di prosa italiane. Circa duecento commedie tra teatro, televisione, radio. Dieci premi nazionali come migliore attrice. Tre film, sceneggiati televisivi e radiofonici. Negli ultimi dieci anni ricordiamo* Ignorabimus *di Arno Holz,* J. Gabriel Borkman *di Ibsen e i* Dialoghi delle Carmelitane *di Bernanos, le* Tre sorelle *di Cechov e* Donna di dolori *di Patrizia Valduga, tutti con la regia di Luca Ronconi. Fra i suoi registi: Renzo Ricci, Mario Ferrero, Franco Zeffirelli, Aldo Trionfo, Luca Ronconi. Insegna recitazione alla Scuola di teatro del Teatro Stabile di Torino diretta da Luca Ronconi. È moglie di Giancarlo Dettori e madre di due figli.*

ossessione, ha spinto Ofelia al suo destino. Cercarla nell'acqua è il suo modo di ricordarla. Di amarla.

ATTRICE - Si affaccia alla finestra e guarda la luna piena, nella sua *parure* dorata, che si specchia nelle acque calme con il suo strascico di velluto nero e di trame d'oro, con la sua magia enigmatica. Riflessi sull'acqua malinconica... La santa, dannata Ofelia ha galleggiato così l'intera notte...

Notturno marino con luna. Compianto musicale.

Scritta Jules Laforgue - Moralità leggendarie.

ATTORE - Comincia allora la leggenda cosmica della povera Ofelia, che si specchia nella malinconia dei ruscelli e dei fiumi rischiarati dalla luna, fino al mare... Ofelia chiama il sognatore malinconico. Eros, Thanatos... Il fragile erotismo dell'acqua addormentata, la sua morte dolce... Le leggende e le notti si popolano di fanciulle che si pettinano le lunghe chiome in riva ai ruscelli; capelli d'oro ondeggiano al vento della notte come le capigliature delle donne annegate. Chiome verdi come le alghe in fondo ai ruscelli...

Fluttuazioni della luce lunare sulla marina.

ATTRICE - La domestica pettinava Isabella davanti allo specchio... I suoi capelli scorrevano come acqua lenta e con essa mille cose della sua vita informi oscure labili, tra oblio e ritorno. E ad un tratto, sopra quel fluire si chiedeva: «Perché ho fatto questo?». Mentre cercava dentro di sé la risposta tutto ancora si difformava, si dissolveva, fluiva. Il passaggio iterato del pettine nella massa dei suoi capelli era come un incantesimo che da tempo durasse, che fosse per continuare senza fine. Il suo viso in fondo allo specchio s'allontanava, s'allontanava senza lineamento, poi si ravvicinava ritornando dal fondo e non era più il suo viso.

Scritta Gabriele D'Annunzio – 1863-1938 – Forse che sì, forse che no.

ATTORE - Sciogliendosi nell'acqua e nella luna il ricordo di Ofelia resiste allo spazio e al tempo. Diventa un'immagine universale nella *rêverie* dell'acqua.

L'immagine acquista trasparenze verdi.

ATTRICE - Un giorno l'anima mia si gettò nel ruscello delle Ofelie, ma questo accadeva in tempi lontani e innocenti...

Oltre le rive il granoturco oscillava lieve
come un segnalibro, prima che si rinchiudessero
le due pagine dell'acqua...
Sulla mia strana agonia scivolavano ventri di cigni...
Oh, le naiadi che s'annegano nei ruscelli delle Ofelie!

Scritta Saint-Pol Roux – Leggenda della lavandaia.

ATTORE - Da allora, l'ofelizzazione dell'acqua fa parte dell'immaginazione dei grandi poeti e dei cantastorie. Ofelia e l'amore per Ofelia sopravvivono alla componente macabra della sua morte; e questo è un altro miracolo dell'acqua. L'acqua, *elemento melanconizzante*, è anche la sostanza della *disgrazia dissolta*. Lamartine: ricordare, amare, è contemplare lungamente la malinconia del lago di Ginevra. Marlowe, nel suo *Faust*: «Anima mia, adesso trasformati in gocce d'acqua e vai a raggiungere l'Oceano». Eluard: «Mi sentivo come un battello a picco nell'acqua immota,/come un morto non disponevo che di un unico elemento...». Un *nulla sostanziale* per ri-

trovare se stessi. O l'anima di tutta una città, come la Bruges *ofelizzata* di Rodenbach…
Forme di palazzi, smorte, fra canali scuri, musica nordica, affidata al vento.
ATTRICE - Nella solitudine della sera e dell'autunno, con il vento che spazzava le ultime foglie, provò più intenso che mai il desiderio di avere concluso la propria vita, e l'impazienza per una tomba. Gli sembrava di soccombere alla seduzione di una donna morta che prendesse possesso dei meandri della sua anima; che un richiamo si sprigionasse dai vecchi muri di Bruges e arrivasse fino a lui; che una voce salisse dall'acqua dei canali e l'acqua gli si mettesse davanti, irresistibile, come aveva fatto con Ofelia secondo quanto narrano i becchini in Shakespeare…
Scritta Georges Rodenbach – 1855-1898. *Argille liquide, vivificate da vene d'acqua e bolle d'aria sullo schermo. Ne escono vapori. Il tema musicale evoca misteri sotterranei.*
ATTORE - Altre alchimie, oltre a quelle della memoria e dell'acqua, intrattengono l'immaginazione materiale. L'alchimia dei quattro elementi, che ama giocare con le combinazioni, e in questo gioco manifesta la varietà dell'universo. Ed è l'acqua, ancora, ad inventare più degli altri elementi le combinazioni delle potenze della terra. Accoglie facilmente opposte materie, il sale e lo zucchero. S'impregna di tutti i colori del mondo, di tutti i sapori, di tutti gli odori. Ed è maestra nella dissoluzione dei solidi, fenomeno tra i principali di quella chimica elementare che è la chimica del senso comune.
ATTRICE - È spettacolo tanto comune quanto gradevole osservare che quattro elementi di peso e di colore diversi, quando siano mischiati non restano tali ma, appena posato il recipiente, vanno a cercare ognuno una collocazione propria. Il nero, che rappresenta la terra, se ne sta sul fondo, il grigio si colloca immediatamente sopra a indicare l'acqua e il terzo liquido, azzurro, viene subito dopo ed è l'aria, mentre il più leggero, rosso come il fuoco, occupa la posizione più elevata…
Scritta Fabricius – Teologia dell'acqua, 1743.
ATTORE - Ecco così, messa nel boccale di una fisica fantasticata, puerile eppure affascinante, tutta la filosofia antica degli elementi. Ma l'esperimento di Fabricius, che avrebbe dovuto illustrare soltanto una legge elementare dell'idrostatica, diventa alchimia poetica che va oltre l'esperienza. È un giocattolo scientifico buono per gli scolari, ma anche per i poeti. Perché i sogni si associano sempre alle nostre conoscenze più elementari, penetrano le leggi delle combinazioni che l'immaginazione materiale produce con gli elementi della terra.
Le immagini magmatiche di prima sono penetrate da colori sempre più intensi, e si schiariscono.
ATTRICE - In aprile, preceduto dalla fioritura profetica del susino, annunciato dal risveglio dei colori, comincia su tutta la terra il lavoro dell'Acqua, severa operaia del Sole. Ed essa scioglie e riscalda, penetra e rammollisce, e il sale si fa saliva, stimola, mastica e rimescola, finché da questi preparativi la vita ricomincia a fremere e il mondo vegetale aspira con le sue radici energie dalle risorse dell'universo. L'acqua aspra dei primi mesi diventa a poco a poco un denso sciroppo, una sorsata di liquore, un miele amaro carico di vigore sessuale…
Scritta Paul Claudel – 1868-1955.
ATTORE - Dall'antro dell'alchimista dell'immaginazione, ecco muoversi come un corpo vivo l'Acqua composta. Essa nasce dalle nozze della Terra e dell'Acqua: connubio di due elementi, perché nelle combinazioni immaginarie l'accordo, o lo scontro, è binario; sarebbe ad esempio impensabile l'unione materiale di acqua, terra e fuoco, e a maggior ragione quella di tutti e quattro gli elementi, nessuno dei quali avesse un ruolo attivo e predominante. L'unione dell'acqua e della terra produce un impasto e questo impasto – strano che la filosofia ne abbia trascurato lo studio – si presenta come un'esperienza primaria della materia, con la forza della fecondità. Con la potenza creatrice che genera la forma.
Il magma, adesso luminoso, gioca ad assumere delle forme.
ATTRICE - Guardiamo la palude, con il suo groviglio vegetale: capiremo come l'acqua, sciogliendo e coagulando, lottando contro la sua stessa opera, diventi agente della fecondità. È il connubio della terra e dell'acqua che, nella palude, determina un mondo vegetale sconosciuto, rigoglioso e sommerso. Il limo diventa così una forza rigenerante della terra.
Scritta Ernest Seilliere – 1866-1955.
ATTORE - Poiché l'acqua porta alla terra il principio stesso della fecondità calma, lenta e sicura, ecco il fango diventare, nelle mitologie e nelle religioni, la sostanza stessa originaria della vita. Esso esalta per mimesi i desideri e i progetti dell'*Homo Faber*. L'argilla, questa giusta quantità dell'acqua e della terra, continua a produrre *rêveries* senza fine. L'uomo continuerà a chiedersi di quale argilla sia fatto. Egli sa che per creare occorre una materia ambigua, che abbia proprietà plastiche, docile nei confronti dell'immaginazione; e questa materia è l'argilla.
ATTRICE - Conosciamo tutti l'entusiasmo con cui i bambini impastano fango, argilla e altri composti adatti ad essere manipolati. Il lavoro dell'impasto richiama il fervore e la serenità dell'infanzia; lo sanno gli educatori. Guardatelo, il bambino, mentre gioca in riva al mare. Modella forme, cunicoli, castelli. È attivo come un giovane castoro. Segue un istinto antico, forse quello dei suoi antenati dell'epoca lacustre.
Scritta Kurt Koffka – La crescita della mente.
ATTORE - Anche la mano ha i suoi sogni: e l'argilla aiuta a realizzarli. Nell'impasto, non più spigoli e asperità, fratture e squilibri. L'impasto è un sogno continuo, che potresti fare a occhi chiusi, affidandoti al tatto, al ritmo delle mani. Impastando la terra addolcita dall'acqua penetri nella sostanza, ne palpi l'interno, partecipi all'avanzata graduale di una unione, hai il senso di una durata laboriosa che si fa forma. L'impasto trasforma la *mano geometrica* in *mano dinamica*, ne fa lo strumento di un *pensiero proiettante*. Di più: di una immaginazione attiva. Di fronte al blocco di marmo lo scultore è l'esecutore scrupoloso della causa formale, scopre la forma rimuovendo l'informe. Il modellatore, invece, di fronte alla massa d'argilla scopre la forma attraverso la deformazione, affondando nella foresta dell'amorfo; ed è più vicino al sogno interiore. Con le sue cento braccia, Budda dev'essere stato certamente un'entità che ha modellato il mondo.
Aumentano i vapori sopra l'immagine magmatica, che scolora nel grigio.
ATTRICE - Nei bagni termali di Acqui, osservando le fosse dove viene concentrato il limo, ho imparato a conoscere la forza tenace dell'acqua che, dopo averlo preparato sciogliendolo dai suoi grumi sulla montagna, lottando contro la sua stessa opera lo penetra e lo irrora con piccoli getti, ottenendo l'eruzione di vulcani microscopici. Alcuni sono soltanto bolle d'aria, altri invece sono in attività permanente ed indicano la presenza sotterranea di energie che cercano di aprirsi un varco, fino ad ottenerlo, come anime che dal buio anelino alla vista del sole.
Scritta Jules Michelet – 1798-1874.
ATTORE - Michelet, lo storico, nelle pagine di *La montagna* è stato un grande lirico, capace di trasformare una vicenda in sé banale come una cura termale in un'opera di immaginazione possente. Si sente ammaliato dall'impasto vivo del limo, «per nulla sporco», e vi si immerge sentendosi come protetto da un calore materno.
Coperta di vapori, l'immagine si è ancora sbiancata, nulla di infernale, però: l'esilità della musica riconduce la visione ad una rêverie *interiore.*
ATTRICE - Terra, madre comune. Siamo tutt'uno, come si legge negli antichi libri dei saggi. Ma dimmi, dimmi ti prego qual è il tuo segreto, che cosa fai nelle tenebre profonde dove ti mescoli all'acqua e al calore e di dove mi mandi questa tua calda anima. Perché, per farmi vivere ancora? Che cosa fai tu, qui? «Quello che tu stesso puoi vedere, quello che faccio sotto i tuoi occhi, esattamente e non altro». Parlava sommessamente ma l'udivo chiaramente; e la sua voce era dolce, quella di una madre appunto.
Scritta Jules Michelet – La montagna.
ATTORE - Altrove, dicendo del mare, Michelet parlava del mistero della vischiosità dell'acqua, di un muco provvidenziale, di una mucillagine capace di tenere insieme il mondo come una colla universale. Fantasia ordinatrice dell'universo, traslato dell'immaginazione ontologica. Ritorno di una scienza antica…
ATTRICE - È provato che, frantumate fino a ridurle in polvere ed esposte all'azione del fuoco, le tavole di ardesia e perfino le pietre secernono alcune parti di acqua, sicché all'acqua, che tiene insieme le molecole come un collante, esse debbono di esistere.
Scritta Hermann Boerhaave – 1668-1738 – Elementi di chimica.
ATTORE - Colla universale per la materia, molto probabilmente, l'acqua lo è certamente per le *rêveries* dell'immaginazione. Essa ispira le opere dell'*Homo Faber*, anche le più aspre, quelle che piegano i metalli. Guardate come la cancellata di ferro lavorata con arte prolunga la grazia floreale della siepe che protegge. E ricordate come il fabbro ferraio, nei villaggi dove operavano gli operai dell'immaginazione, eseguiva la sua parodia sublime della natura, sbocciata dalla magia idrica, lavorando con il martello e col fuoco, ma anche con la pazienza e l'astuzia le rigide sbarre, fino a piegarle come steli sinuosi, a laminarle come petali di fiori. Via via il martello del fabbro intento a carpire i segreti dell'acqua addolciva i colpi, dava vita ad un sogno apparentemente impossibile, faceva del ferro domato un trionfo vegetale di fluidità e di grazia, imitava il lavorìo

delicato dell'acqua lungo le rive… E la natura, che ama provarsi in tutte le inversioni dell'immaginazione, eccola intenta, dal canto suo, ad imitare il ferro battuto con le rigide grazie della siepe di agrifoglio… Pensate alla *rêverie* forgiatrice, che induce perfino il fabbro a lavorare all'infinito la sua sbarra di ferro, perché così può continuare a sognare, e capirete quanto sia forte la potenza dell'acqua composta, che piega la materia ed insegna a noi a piegarla; e ci dice che è essa, la materia, lo schema dei nostri sogni mai conclusi…

S'incrociano sullo schermo nubi fumanti, di montagna, e acque verdi scorrenti, fondo sonoro nel quale martellamenti lontani annunciano suoni di trombe ugualmente appena udibili.

ATTRICE - Chi l'ombre indusse del piangente salcio
su' rivi sacri? Ti rapisca il vento
de l'Appennino, o molle pianta, amore
d'umili tempi!
Qui pugni a' verni e arcane storie frema
co'l palpitante maggio ilice nera,
a cui d'allegra giovinezza il tronco
l'edera veste:
qui folti a torno l'emergente nume
stieno, giganti vigili, i cipressi;
e tu fra l'ombre, tu fatali canta
carmi, o Clitumno.
O testimone di tre imperi, dinne
come il grave umbro ne' duelli atroce
cesse a l'astato velite e la forte
Etruria crebbe:
dì come sovra le congiunte ville
del superato Cimino a gran passi
calò Gradivo poi, piantando i segni
fieri di Roma…

Più vicini gli squilli, più veloce l'acqua.

Scritta Giosuè Carducci – 1835-1907 – Alle fonti del Clitumno.

ATTORE - Fabbro patriottico, fiero dell'opera sua, il poeta martella i suoi versi incisi – altri tempi – in una materia dura, eroica, commuovendosi ai destini dell'«Itala Gente». Ma è stata l'acqua, ancora l'acqua, che gli ha dettato – avete sentito – i ritmi, e le rime.

Il motivo musicale, adesso, è elegiaco.

ATTRICE - Mia cara, dimani, o dopo, da Spoleto andrò a visitare la sorgente del Clitumno, il fiume cantato da Virgilio e da Properzio; alla sorgente intorno a cui sorge ancora un tempio romano; e che fu descritta in una lettera elegantissima da Plinio. Io gitterò fiori sulla sacra onda, ma né il dio né la ninfa risponderanno alle mie evocazioni né si mostreranno a me. Io non ho più il potere di evocare né meno un misero topo… E pure questi luoghi sono così belli e così pieni dell'Italia antica. Qui si capisce qualche cosa anche dell'Italia preromana. Ma io non capisco più nulla, se non che sono uno sciocco e un tristo: sempre più lo capisco. Fammelo dimenticare tu…

Scritta Giosuè Carducci – Lettere.

ATTORE - Acqua eroica… Il poeta che ha imparato a sognare in riva all'acqua può leggervi le violenze e le glorie del passato, la storia delle vittorie e delle sconfitte, degli apogei e dei crepuscoli dei popoli. Anche questo, vede il poeta nell'acqua eroica, se sa interrogarla; e si fa *Faber Historiae.*

Immagini di una tempesta, violenta e che poi si placa; musica onomatopeica.

ATTRICE - Serse, re di Persia, aveva ordinato di gettare dei ponti fra le città di Sesto e di Abido, ma i lavori erano stati appena terminati quando si levò una tremenda tempesta che ruppe gli ormeggi, sfasciò le costruzioni, danneggiò i navigli. Al che il figlio di Dario, irato, ordinò che si infliggessero trecento frustate all'Ellesponto, e vi fece gettare anche dei ceppi. Si disse che avesse mandato sul luogo della tempesta anche delle persone incaricate di marchiare le acque ribelli con ferri roventi. È certo comunque ch'egli comandò che frustando le acque si pronunciassero queste parole barbare, e insane: «Onda ribelle, il tuo Signore ti punisce perché l'hai offeso senza che te ne avesse data ragione. Ma Serse riuscirà a domarti, e ti varcherà. A ragione nessuno ti offrirà sacrifici, perché sei un'acqua ingannatrice, amara di sale. Né s'accontentò, Serse il superbo, di questi castighi, ma ordinò che fosse tagliata la testa a coloro che avevano diretto la costruzione dei ponti».

Scritta Erodoto – 480-425 a.C..

ATTORE - Insania di Tiranno, o invenzione di uno storico nemico, l'ira di Serse contro il mare di una cosa ci fa certi: che la violenza dell'acqua e degli elementi, misteriosa e innocente, riflette la nostra violenza di uomini, fa parte di una guerra che noi le muoviamo, provocandola con la nostra collera, con la pretesa di piegarla al nostro volere.

ATTRICE - I Turchi delle rive dell'Inaco mantenevano ancora in vigore agli inizi dell'Ottocento una normativa ben strana. Se l'Inaco straripava e provocava devastazioni nelle campagne, ne informavano il cadì e lo supplicavano di ingiungere al fiume di rientrare negli argini. Questo accadeva mediante una sentenza, che il cadì andava a lanciare nel fiume ribelle; e se questo non obbediva ritirandosi nel suo letto il popolo accusava il cadì di essere un usurpatore alleato alle forze della devastazione, e poteva lapidarlo.

Scritta Laurent Pouqueville – 1770-1838.

ATTORE - Flagellavano il mare, sulle sponde greche, le donne dei marinai scomparsi, ingiungendo alle onde di restituire i loro uomini; e non sapevano che nessuno – come ha scritto Eluard – «Può ferire la pelle dell'acqua». Ma la pretesa di violentare l'acqua per la sua violenza, di risponderle con la vendetta, è molto antica, e ancora diffusa. Quante streghe e demoni, nelle leggende, compiono malefici sulle sorgenti e sui fiumi, per scatenarne le forze violente. Quante volte, e non soltanto nelle età barbare, il mare è stato visto come un nemico. «Il mare è un nemico che vuole vincere e che noi dobbiamo vincere – ha scritto Georges Lafourcade –. Le sue onde sono altrettanti colpi ai quali dobbiamo rispondere; il nuotatore prova la sensazione di premere con il proprio corpo, come un lottatore, contro le membra dell'avversario».

Immagine sfocata, nel silenzio, di nuotatore al largo, in mare mosso.

ATTRICE - Quante volte ho voluto infrangere le onde in collera con le mie bracciate vigorose, opponendo senza timore il mio petto alla loro forza, ributtando all'indietro i capelli intrisi d'acqua, affrontando la schiuma con disdegno… Le onde, piegate, riconoscevano il loro maestro.

Scritta George Gordon Byron – 1788-1824.

ATTORE - La collera dell'Oceano: c'è tema più abusato, banale? La psicologia della violenza è più ricca di quella dell'amore, va dalla viltà al cinismo, dall'inganno al delitto. E così le metafore di un mare sereno saranno meno numerose di quelle di un mare agitato: che noi udiamo ruggire, scuotere la criniera ed aprire le fauci e sfoderare gli artigli come un leone, esprimere tutti gli istinti animaleschi del furore… Ma sono io, io uomo ad attribuirgli le mie collere, a rappresentare la sua rabbia con la mia rabbia, a farne lo specchio del mio furore.

Immagine e suono tornano al tema del mare in tempesta, fino al parossismo.

ATTRICE - Era davanti al mare; gorghi profondi manifestavano il suo travaglio, ondate altissime andavano ad infrangersi contro la riva con latrati simili a quelli di cani in pericolo. Stefano si trovò a chiedersi: «Che cosa vuole da me? È scatenato, si lamenta come una creatura ferita. Mia madre mi ha raccontato che la notte in cui mi mise al mondo l'oceano era così, in preda a orrende convulsioni. Che una tremenda tempesta si era scatenata quella notte e urlava nel camino della nostra casa, e i tizzoni sollevati dal vento salivano al cielo, come fossero il respiro dell'uragano. Che cosa accadrà a me, che ho respirato per la prima volta con il respiro stesso del mare in tempesta?». Questo si chiedeva Stefano, davanti all'oceano in rivolta; e tante altre volte tornò a chiederselo finché imparò a pensare con lo stesso pensiero del mare, a sentirsi al pari di lui intrepido e terribile, nei furori incontenibili, nei tetri silenzi, delle clemenze improvvise.

Scritta Honorè de Balzac – 1799-1850 – Il fanciullo maledetto.

ATTORE - Raccontando la storia di Stefano, il fanciullo maledetto nato in una notte di tempesta, Balzac si è spinto molto lontano, con la sua fantasia visionaria, nell'attribuire la nostra violenza all'acqua violenta. Fino a renderla responsabile del nostro destino, ad attribuirle la scienza occulta della creatura maledetta. Mentre l'acqua violenta – lo diceva Novalis – predispone alle passioni, è vero; ma la tempesta è sempre dentro di noi, è nostra la demonizzazione dell'acqua, nostre le fantasie dei fiumi che comandavano alla grandine, dei laghi eccitabili che reagivano coi tuoni e le fiamme ai dispetti dell'uomo, dei mari assetati di vite umane.

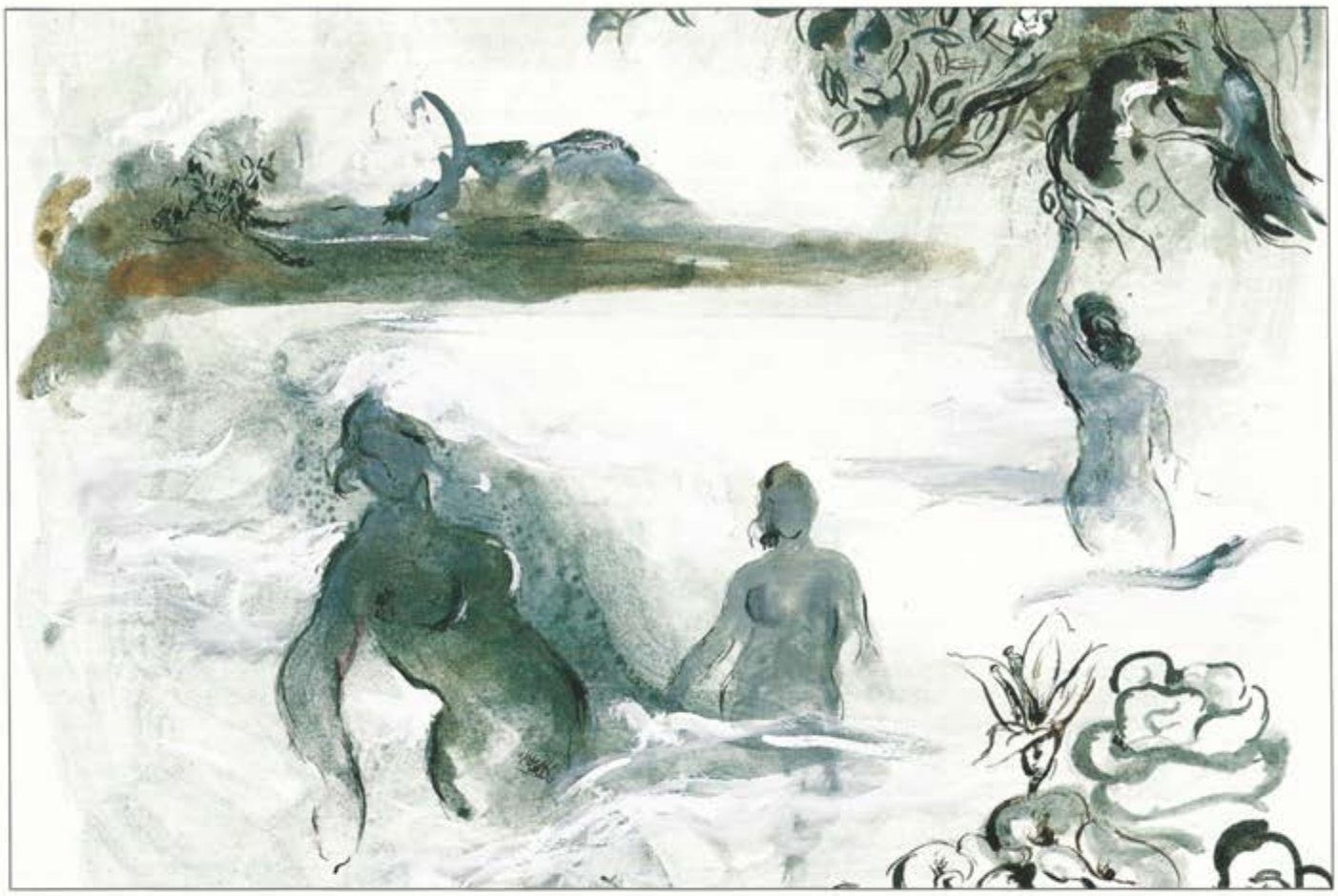
Sul fondale un ruscello rosso, serpeggiante tra vapori scuri.

ATTRICE - Non meno di duecento persone, venute a testimoniare di loro libera volontà, dichiararono che due uomini, in seguito condannati al rogo per stregoneria, andavano a raggiungere in certi giorni lo stagno vicino al villaggio e con una bacchetta nera ricevuta dal diavolo percuotevano l'acqua. Al che da questa si sprigionavano abbondantissimi vapori, dotati di una forza misteriosa, che li sollevavano a grande altezza; e dopo avere compiuto i loro malefizi i due ricadevano a terra, fra nembi di grandine.

Scritta Nicolas Remi – Demonolatria – 1595.

ATTORE - È il nostro orgoglio e non altro, è la nostra volontà di rappresentarci attraverso gli elementi, di provocarli per giustificare poi la nostra impresa su di essi che ci inducono ad attribuire loro la violenza ch'è dentro di noi. Carichiamo di caratteri offensivi il nostro rapporto col mondo, oggettiviamo le nostre collere, costruiamo i no-

stri comportamenti sui sogni di potenza.
Nell'immagine una sommità rocciosa, con un unico albero scheletrito, percosso dal vento, che determina l'intervento musicale.
ATTRICE - Fuggi, amico mio – disse Zarathustra –. Fuggi e cerca la tua solitudine… Rinuncia alla lotta contro gli uomini e misurati nella lotta pura contro gli elementi… Fuggi sulla montagna, dove soffiano i venti selvaggi…
Scritta Friedrich Nietzsche – 1844-1900.
ATTORE - L'eroe che provoca il vento, che marcia incontro alla raffica, per sfidarla… Sì, ma la lotta contro l'acqua è più pericolosa, chi nuota conquista un elemento che è estraneo alla sua natura più del vento. Vincere l'acqua è vincere, prima, la paura. Ammirazione, invidia per chi l'ha vinta e sfida gioiosamente l'acqua, come la bagnante della poesia di Montale, Dora, che gettandosi fra le onde è come se si elevasse in un cielo di gloria e ci fa sentire irrimediabilmente inferiori, «Noi, della razza che restiamo a terra…».
Giochi nell'acqua, di giovani corpi, al sole dell'estate. Tema musicale del nuotatore, limpido e vigoroso.
ATTRICE - Lo psichismo equoreo di Poe aveva radici nel suo orgoglio di nuotatore provetto, che gli aveva fatto sognare di attraversare a nuoto La Manica, fra Dover e Calais. E questo orgoglio veniva a sua volta dal desiderio edipico di sostituirsi alla figura del padre. In una pagina di ricordi Poe si è rivisto sulla spiaggia, nel ruolo del padre istruttore, del maestro di nuoto, mentre getta a sua volta il figlio di Elena, la donna amata, fra le onde, affinché prenda confidenza col mare.
Scritta Marie Bonaparte – Edgar Poe – 1939.
ATTORE - Il salto nell'ignoto è il primo tuffo nel mare del nuotatore inesperto, la metafora astratta assume così consistenza di esperienza reale. Imparare a nuotare significa partecipare a un rito iniziatico, provare a se stessi e agli altri di essere capaci di lottare e di vincere. «Nuoterò contro di te, o mare; ti combatterò facendo affidamento sulle mie forze contro le tue; e ti vincerò». Ma nuotare, vuol dire anche riconoscere, implicitamente, che il mare, se può essere sfidato e vinto, non è un elemento maledetto: ammettere che gli abbiamo attribuito una natura violenta, malefica, soltanto perché più eroica risultasse la scommessa di riuscire a dominarlo, con le nostre braccia di nuotatori o con le vele delle nostre barche.
Siamo, con l'immagine, in un mare del Nord, fra scogliere bianche. Controluce, una figura umana si immerge nei flutti.
ATTRICE - Al mare che mi è stato dolce come una nutrice, alla Manica verde di schiuma il mio cuore è legato più che ad ogni altra cosa al mondo. È il mare che chiede al sole di dispensarmi la sua luce e il suo calore, che fa suonare le sue trombe gloriose, che intona tutto per me una canzone appassionata… Il mare, il suo sale debbono essere penetrati nel mio sangue prima ch'io nascessi. Non so ricordare piacere più grande di quello provato quando il braccio di mio padre mi lanciava in aria ed io, gridando e ridendo per la gioia, mi ritrovavo in mezzo alle onde. Da allora quante volte, se mi sono trovato davanti all'acqua, non ho resistito alla tentazione di spogliarmi e di tuffarmici dentro; ed era come essere in cielo! Ho avuto paura di altre cose, nella mia vita; mai, però, del mare.
Scritta Charles Swinburne – 1837-1909.
ATTORE - La poetica di Swinburne, il complesso marino di Swinburne ci riconduce alla psicanalisi dell'acqua, ai misteri dei nostri rapporti con lei, il desiderio del mare del poeta è stato, forse, il desiderio del coraggio quella voglia di lottare col mare per lottare dentro se stessi: «Il mare, come il resto del mondo, è la mia volontà; sono io che agito il mare; e solcarlo vuol dire misurare la mia forza nella solitudine, accendere una sfida cosmica». La gioia cenestetica del nuotatore ha bisogno di inventarsi tutte le violenze del mare per essere più profonda e completa. Ma egli sa che queste violenze gliele ha attribuite per meglio smascherarle, come a teatro.
Sull'immagine del Mare del Nord, una bambina. A contrasto, una berceuse.
ATTRICE - Il bambino non s'inganna; vede il mare come un'immagine di guerra ma ne misura istintivamente i limiti, sa che la sua violenza non esce dai confini del suo regno; e più che temerlo lo sfida. Prende a sassate dalla riva il grande nemico che gli rugge contro. Un giorno d'estate del 1831 ho assistito a uno di questi duelli: avevo, a Le Havre, accompagnato una bimba a vedere il mare, che era grosso e mugghiava verdastro ma lei, per nulla intimorita, si mise a lottare contro il mostro. Raccolse dei sassi e cominciò a scagliarglieli contro con la piccola mano, ogni volta prendendo coscienza del proprio coraggio, della propria forza spaventosa di cui il mare, nella sua incoscienza, teneva così poco conto.
Scritta Jules Michelet – Il mare.
ATTORE - Claudel, senza pensare alla punizione di Serse per la tempesta dell'Ellesponto, immagina che il mare calmo, infocato di *Partage du Midi* sia come una placida giovenca marchiata con un ferro rovente. Nessuna violenza ma il dominio tranquillo del mare nel tramonto, come nella sfida della bambina a Le Havre. Il poeta e il bambino ritrovano le immagini primitive, sanno esorcizzare le paure dell'inconscio.
L'immagine, già veduta, del mare in tempesta si tinge, sullo schermo, di un chiarore solare e la musica dell'uragano ha una orchestrazione leggera, arcadica.
ATTRICE - Spinsi lontano lo sguardo, dove il mare si gonfiava e s'avvolgeva su se stesso, per poi scagliare le sue onde che raggiungevano la lunga distesa di sabbia; ed ero meravigliato, anzi indignato nel constatare come, cedendo alla passione del sangue, l'orgoglio possa provocare la collera di uno spirito libero, che dovrebbe essere rispettoso dei diritti altrui. Mi dissi che doveva trattarsi di un incidente; aguzzai la vista e vidi che l'onda rallentava il suo furore e si fermava, poi abbandonava la porzione di spiaggia che aveva raggiunto con tanto ardire. S'era avventata gonfia e minacciosa, l'onda, e poi s'era ritratta: e non era successo nulla… Allora io capii… Capii che per quanto violento il flutto deve piegarsi davanti ad una collina; ha un bell'incedere paludato di orgoglio, ma basta un'altura per arrestarne la corsa, basta un anfratto per inghiottirlo e sconfiggerlo. Era nello stesso modo, io capii, che avrei dovuto lottare; era nello stesso modo che avrei potuto portare alla vittoria i miei progetti! Respingere dalla riva il mare arrogante, ricacciarlo lontano: era il mio desiderio.
Scritta Wolfgang Goethe – 1749-1832 – Secondo Faust.
ATTORE - Ecco dunque il mare domato da pensieri di giustizia, ecco l'acqua violenta liberata dalla maledizione delle nostre paure, restituita alla sua natura innocente.
ATTRICE - Che cosa puoi fare, amico, per trattenere un mare furioso? – Posso trattenere la mia collera.
Scritta Edgar Quinet – 1803-1875.



ATTRICE - Specchio più fragile di un brivido… immobilità che si fa carezza, movimento di un archetto su un concerto di schiuma…
Scritta Paul Claudel – 1868-1955.
ATTRICE - Come nei tempi passati, vedrai, tu potrai ancora dormire nel mare.
Scritta Paul Eluard – 1895-1955.
L'azzurro luminoso di una marina inonda lo schermo. Dolci iterazioni musicali ad accompagnare l'avanzare e il ritrarsi dell'onda sulla battigia.
ATTORE - Dormire nel mare: c'è qualcosa di più innaturale, per un essere umano? Non più innaturale delle passioni e dei furori dell'uomo attribuiti al mare. Non è la conoscenza della realtà che ci fa amare appassionatamente la realtà. È il sentimento. La natura noi cominciamo ad amarla prima di conoscerla, senza distinguerla bene; e così è per l'acqua, che della natura è come l'anima pura e leggera.
ATTRICE - Non amiamo la montagna perché è verde o il mare perché è azzurro, anche se spieghiamo la nostra attrazione con questi loro attributi. Li amiamo perché qualcosa dentro di noi, nei nostri ricordi più profondi, trova la sua rappresentazione nel mare azzurro o nella montagna verde. E quel qualcosa di noi, dei nostri ricordi inconsci, scaturisce sempre dai nostri amori infantili: da quegli amori che in origine erano destinati principalmente alla creatura-rifugio, alla creatura-cibo, alla madre, alla nutrice…
Scritta Marie Bonaparte – Edgar Poe – 1939.
ATTORE - La cronologia del cuore è indistruttibile, altri amori verranno ad aggiungersi, naturalmente, a questo amore primordiale per la madre, ma nessuno potrà mai cancellarlo. Amare la natura, o l'universo infinito, significa dare un senso oggettivo, materializzare l'*infinità* dell'amore per la madre. Amare un paesaggio solitario, quando ci sentiamo staccati da tutto, vuol dire compensare un'assenza dolorosa, ricordare colei che non abbandona… E se l'amore filiale è la forza di propulsione, inesauribile e nascosta, della nostra immaginazione, l'acqua è l'elemento più adatto a rappresentare la proiezione della madre.
ATTRICE - Non voglio saperne delle vostre acque sofisticate, mietute dal sole, filtrate, passate negli alambicchi, messe in movimento dalla forza delle montagne: acque che colano, acque corrotte! Le vostre sorgenti non sono sorgenti! Io voglio l'elemento, l'essenza stessa, la materia prima. La madre, ecco che cosa mi occorre…
Scritta Paul Claudel - Le cinque grandi odi.
ATTORE - Non più i simboli e le formule della letteratura e della scienza: spingendo più avanti, come fa Claudel, la nostra ricerca nell'inconscio, arriviamo al cuore dell'immaginazione materiale. Quello che domina l'inconscio, e scatena la dinamica delle immagini, è la vita sepolta nella profondità di un elemento materiale. La sua sostanza e non, contrariamente a quanto si crede, le forme che la rivestono, gli abiti che le mette indosso la nostra educazione letteraria. Se studiamo i sogni, ad esempio, soltanto attraverso la manifestazione delle loro forme, senza renderci conto che queste sono aspetti mimetici della materia, non possiamo arrivare a capire la vera dinamica dell'immaginazione. Qual è la forza cinetica che trascina il sognatore: le nuvole, il prato? No, nuvole e prato sono forme espressive, è invece l'acqua la sostanza. Lo spirito scientifico ci aiuta a non sbagliare, l'acqua è sostanza concepita per nutrire la terra e l'aria, diceva già nel Settecento Fabricius, il saggio naturalista danese. E il pensiero scientifico successivo ha confermato l'intuizione, dell'acqua come elemento nutritivo.
Profondità marine, abitate da pesci e molluschi. Tenui i colori, armonioso il movimento della fauna acquatica, in modo da suggerire – con l'aiuto della musica – un senso di serena energia vitale.
ATTRICE - Quest'acqua contiene molte sostanze molecolari nutrienti, che s'addicono alla natura dei molli pesci, i quali con il semplice aprire le loro bocche pigramente se ne cibano, come embrioni al seno di una unica madre. Il nutrimento molecolare è come un latte che li nutra quasi a loro insaputa… La grande fatalità del mondo, la fame, è soltanto per la terra; qui è scongiurata: nessuna ricerca di cibo, nessuno sforzo, nell'acqua il cibo arriva in modo del tutto naturale, la vita fluttua come un sogno e permea di sé l'elemento e gli esseri che lo abitano… Ed i più piccoli, come feti microscopici che assorbono e producono la materia mucosa, conferiscono all'acqua la dolcezza di un grande, infinito utero materno, la fecondità di un tiepido latte… Non ha del resto, il mare, addolcito con le sue assidue carezze il profilo delle rive, conferendo loro quelle virtù, la rotondità e il tepore, che il bambino trova nel seno della madre?
Scritta Jules Michelet – Il mare.
ATTORE - La poesia del mare, ci dice Michelet, è una *rêverie* materna, l'acqua è un latte prodigioso, lungo le rive si gonfiano seni che offrono un nutrimento vitale. Ed è la luna, nelle notti tiepide e serene, a dare risalto alla proprietà lattiginosa dell'acqua… Concatenazioni di immagini, forme e colori della seduzione che incalzano nello sviluppo della *rêverie*: ma il sogno è possibile perché c'è, al centro, l'immagine immensa, cosmica, di un elemento limpido, avvi-

luppante, dagli attributi materni. È la serenità dell'uomo tornato al suo primo amore infantile che impregna di latte le acque contemplate. «Adesso queste acque calme – scrive Saint-John Perse – sono di latte / e così quanto si apre alle molli solitudini del mattino».
Sullo schermo il fondo marino si è schiarito, i colori delle forme animate si sono attenuati.
ATTRICE - In questo mare calmo, uniforme di aspetto tanto che la nave poteva solcarlo sicura, anche se potevamo vedere aprirsi in lontananza gorghi improvvisi, il calore dell'acqua era notevole, e il colore lattiginoso evidente, eppure stavamo navigando in un mare polare…
Scritta Edgar Poe – Le avventure di Gordon Pym.
ATTORE - L'immaginazione di Poe, anche nei mari polari dov'egli non ha mai navigato, incontra la stessa acqua lattiginosa e tiepida della *rêverie* materna. L'esploratore al Polo è l'eterno sognatore che ricorda la madre. È la sua memoria che lo sostiene nel viaggio verso l'ignoto. La Donna-mare subentra poi alla Madre-mare. L'immaginazione materializzante di un altro visionario, Novalis, rappresenta con un sogno l'evoluzione dell'Acqua-madre in Acqua-amante. Il sognatore ha immerso le mani in un bacino, ha bagnato le labbra e all'improvviso è preso da un desiderio di bagnarsi, si spoglia ed entra nell'acqua…
Le forme marine, sul fondale schiarito, sembrano assumere parvenze femminili. Un tema musicale, tutto richiami e seduzioni, accompagna la metamorfosi.
ATTRICE - …Allora cominciarono ad apparire da più parti immagini sconosciute che prendevano consistenza, fino ad assumere aspetti femminili in mezzo alle dolcissime onde. E queste, come trasformate in graziose fanciulle, andavano a premere contro il corpo del sognatore, con la dolcezza con cui un giovane seno s'accosta all'amato…
Scritta Novalis – 1772-1801 – Inni della notte.
ATTORE - L'equilibrio onirico di Novalis, la profondità della sua *rêverie* hanno anch'essi, come in Poe, la loro origine nell'immagine materiale dell'acqua. Nel suo sogno, se i flutti si trasformano in fanciulle, ciò può accadere per la magia, per la fertilità dell'immaginazione materiale che vede disciolta nell'acqua la sostanza femminile con i suoi attributi, la dolcezza, la purezza, l'amore. Se vogliamo un'acqua immacolata dovremmo ottenere che in essa si bagnino delle vergini. Se desideriamo i mari della Melanesia, occorrerà che in esse si bagnino delle fanciulle negre. Il rito antico dell'immersione, la purificazione dell'acqua attraverso esseri puri, sopravvive nel sogno. E il sognatore che nell'acqua ha ritrovato la madre e l'amante, che ha ritrovato il senso della leggerezza e dell'infinito, non ha bisogno di formulare il suo principio di Archimede: gli basta viverlo. Non si sveglia dalla sua *rêverie* ad occhi aperti gridando *eureka*, gli basta sentirsi felice nell'immensità luminosa dell'acqua che si confonde con la luminosa immensità del cielo.
Una luce bianca assorbe sullo schermo quanto restava del fondale marino. Stessa rarefazione musicale.
ATTRICE - Sdraiato sul fondo di una barca, nella solitudine, potevo abbandonarmi ad una misteriosa voluttà… L'acqua cullava la barca, la barca cullava la mia tranquilla felicità… Non sapevo se stessi sprofondando in un immenso oceano oppure se stessi nuotando su nei cieli… L'acqua nella quale m'immergevo era una gioia incommensurabile, della stessa luminosità del meriggio.
Scritta Alphonse de Lamartine – 1790-1869.
ATTORE - L'acqua – non più temuta, adesso – ci culla. L'acqua ci fa ritrovare la madre. L'acqua ci addormenta. L'acqua ci porta. L'acqua è la canzone dei nostri amori…
Sulla dissolvenza bianca di prima i colori di paesaggi in fuga. Uccelli marini per la tessitura musicale.
ATTRICE - Ti prego, ti prego per tutto ciò che abbiamo amato. Per i mattini d'estate, quando ci svegliavamo in porti stranieri
felici di non sapere che cosa ci fosse dietro le montagne…
Ti prego per i porti dove la brezza porta gli aromi
che annunciano vicini deserti e rituali funebri.
Ti prego per le notti mediterranee e le città sommerse
di cui raccontavano i marinai in una lingua straniera
e che diventavano lacrime d'oro incapaci di sciogliersi…
Ti prego per i nomi greci delle pietre e degli dei,
per i nomi arabi delle stelle, per i raggi del sole
nelle grotte marine a sud di Alicarnasso.
Per la luce pomeridiana sulle onde che si frangono a babordo
quando si naviga verso Oriente tra Cipro e l'Asia Minore.
Ti prego per la cresta dell'onda diritta come la chimera
sognata da sultani deposti, per il letto della sposa bambina
alzato come una vela che un vascello fantasma
porta di notte verso il giardino che nasconde
i guerrieri feriti… E ancora ti prego
per il mare azzurroviola che abbiamo veduto
in quei porti stranieri, prima di svegliarci…
Ti prego, ti prego per tutto quello che abbiamo amato.
Scritta Henrik Nordbrandt – 1945.
ATTORE - L'acqua è anche questo: madre della parola «che cola»: della parola poetica. Nasce dall'acqua la nostra lingua: dal ruscello il balbettìo innocente del bambino, dal fiume e dal mare l'immaginazione parlante del poeta; ed è per questo che il poeta trova nell'acqua la sua patria.
La fuga delle immagini s'arresta su uno scenario mediterraneo con stelle. Nenia africana.
ATTRICE - Era nel Mediterraneo, ombelico delle razze chiare,
azzurro di un azzurro mai visto dai miei occhi,
che sorrideva con milioni di labbra di luce…
Stavamo parlando dell'Africa.
Un vento tiepido ci portava il suo profumo
caldo di donna nera, il profumo che viene da un campo
di miglio quando le spighe sono mature…
Parlavamo del Paese nero
la sera, tra le sartie, così vicini che le nostre spalle
si toccavano, fraterne. E l'Africa
viveva laggiù, oltre l'occhio profano del giorno,
sotto il suo volto nero stellato…
Una grande stella saliva nel cielo, l'ultima,
e illuminava la tua fronte, quando ci siamo lasciati…
Scritta Leopold Sedar Senghor – 1928 - Ostie nere.
ATTORE - La lingua dell'acqua, quella che sa ascoltare il poeta, è la lingua della fraternità. Scrive l'unità dei continenti, l'amicizia fra gli uomini. Se soltanto gli uomini impareranno a rinunciare alle guerre sui mari, come speriamo… Dopo l'uragano c'è la canzone della grondaia, che annuncia il ritorno del sereno. Ogni goccia d'acqua che cade, dopo, dalla foglia bagnata, è lo specchio del sole. Onomatopee del merlo che fischia sull'erba ancora umida di pioggia, della rana che intona la sua canzone per lo stagno rigenerato dall'acquazzone… Parola che si fa acqua nel ruscello, arpe d'oro e campane sommerse, fiori che esprimono l'immaginazione parlante del lago, echi che si trasformano in musica sulle sponde dei fiumi… Tutto è eco, nell'universo: l'acqua come gli uccelli. La nostra parola, la parola degli uomini, è anch'essa eco dell'universo.
ATTRICE - *At liquidas avium voces imitarier ore*
ante fuit multo quam laevia carmina cantu
Concelebrare homines possent, auresque juvant.
Scritta Lucrezio – 98-55 a.C..
Sullo schermo, fra trasparenze verdi, comincia a girare, prima lentamente e poi più in fretta, il crittogramma in forma di spirale «Poesia spaziale 1964» di Pierre Garnier.
ATTRICE - (*Lenta, assorta*) Ac-qua… Aqua… Apa… Eau…. Water… Wasser…
Onomatopee musicali, mentre l'attrice lascia la scena.
ATTORE - (*In proscenio, tono confidenziale*) Io, Gaston Bachelard, filosofo di origine contadine, sono nato in un angolo della Champagne detta Le Vallage, per via dei suoi numerosi avvallamenti, terra solcata da fiumi e ruscelli. Le più belle dimore, a mio gusto, sono quelle situate in un fondovalle, accanto a un corso d'acqua, all'ombra dei giunchi e dei salici… Mi ha sempre rallegrato, ad ogni età della vita, accompagnare il corso di un ruscello, camminare lungo le sponde nel senso della corrente, che è il senso del buonsenso… Il mio «altrove» porta al vicino villaggio, non oltre. Ho visto per la prima volta l'Oceano quando avevo trent'anni: così ecco perché, nel tentare di parlarvi dell'acqua, sono stato così maldestro nel parlarvi del mare, l'ho fatto citando i poeti, frugando nei ricordi scolastici sull'infinito. Quando il nostro infinito, lo dice Baudelaire, non va mai oltre le sei o sette leghe che, davanti al mare, separano il nostro occhio dall'orizzonte. Non so se sono riuscito a sostituire l'infinito con il profondo, là dove si trovano i nostri sogni. Una cosa so, per essere nato in un paese d'acqua: che mi basta sedere in riva ad un ruscello, ascoltarlo, per mettermi a sognare e, sognando, tornare ad essere felice… Siccome lo stesso ricordo sgorga da tutte le sorgenti del mondo, vi auguro la stessa felicità.
L'attore volta le spalle al pubblico e si allontana con un cenno di saluto. Appare sullo schermo la gigantografia di Gaston Bachelard: barbuto, sorridente, druidico.
Dopo le onomatopee di prima la musica celebra adesso, a pieno volume, la vittoria dell'acqua. Ma s'interrompe bruscamente; alla gigantografia di Bachelard subentra, possente, l'immagine di una cascata che scorre in un silenzio totale, e scolora nel grigio.

BUIO

RICORDI TEATRO

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

Volumi pubblicati

Manlio Santanelli
L'ABERRAZIONE DELLE STELLE FISSE

Edvard Radzinskij
UNA VECCHIA ATTRICE NEL RUOLO DELLA MOGLIE DI DOSTOEVSKIJ

Pavel Kohout
POSIZIONE DI STALLO ovvero IL GIOCO DEI RE

Giuseppe Manfridi
STRINGITI A ME STRINGIMI A TE

Alberto Bassetti
LA TANA

Josè Saramago
LA SECONDA VITA DI FRANCESCO D'ASSISI

Ljudmila Petrusevskaia
TRE RAGAZZE VESTITE D'AZZURRO

Julien Green
NON C'È DOMANI

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

Giuseppe Manfridi
CORPO D'ALTRI

Paolo Puppa
LE PAROLE AL BUIO

Edoardo Erba
CURVA CIECA

Jorge Goldenberg
KNEPP

Angelo Longoni
BRUCIATI

RICORDI

REMEDIUM ET BEATITUDO

Montegrotto Terme
dove la vacanza è salute

Sede del

PREMIO PER IL TEATRO
MONTEGROTTO EUROPA

In collaborazione con HIROSS

Comitato Manifestazioni - Montegrotto Terme (PD)

Organizzazione artistica HYSTRIO